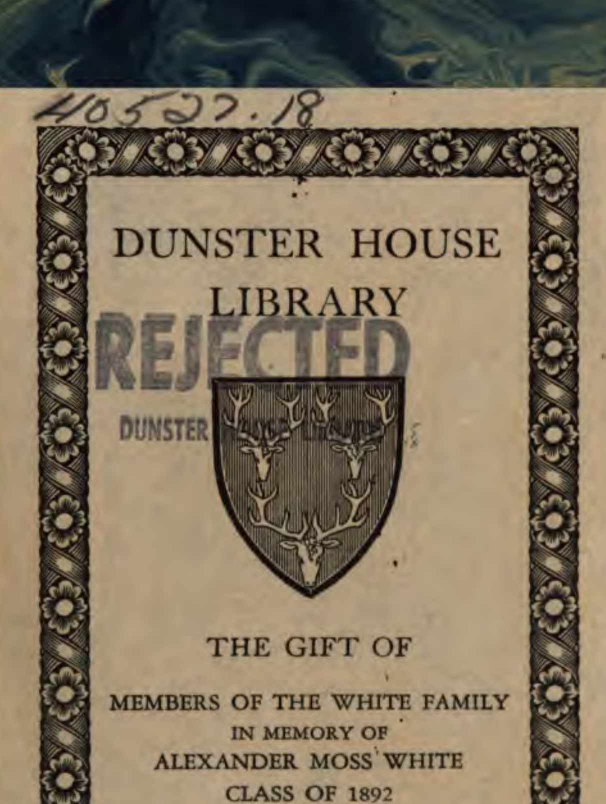




J. Condamin

18 mai 1892.

LA POÉSIE D'ANDRÉ CHÉNIER

LA POÉSIE

D'ANDRÉ CHÉNIER

PAR

JULES HARASZTI

Professeur à l'Ecole-réale du VIme arrondissement
de Buda-Pest.

TRADUITE DU HONGROIS PAR L'AUTEUR

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1892

PRÉFACE

*Cette étude, récemment publiée en hongrois par l'*Académie Hongroise *de Budapest, fut écrite il y a plusieurs années. M. Edmond Scherer qui a bien voulu la lire dans la traduction de l'auteur, jugeait qu' « il serait à désirer » que ces recherches « fussent portées à la connaissance du public français », puisqu'elles feraient faire « un pas considérable à la critique du poète. »*

Si Chénier avait raison en prétendant qu' « un bon livre n'est pas celui qui dit tout, mais qui fait beaucoup penser, » ce livre ne sera pas peut-être sans aucune valeur, même ne dût-il servir qu'à inspirer de meilleures idées qu'il n'en contient.

Il me sera permis d'exprimer ici ma très vive reconnaissance à mon ami, M. Emile Faguet, qui a eu la bienveillance de faire la révision très scrupuleuse de ma traduction française.

Paris, le 4 Mai 1890.

JULES HARASZTI.

INTRODUCTION

La place de Chénier dans l'histoire de la littérature. Point de vue nouveau.

Il arrive souvent que les hommes de génie n'obtiennent qu'après la mort la gloire due à leur mérite. Chénier est dans ce cas. De son vivant il n'était connu que comme écrivain politique et sa petite renommée ne lui servait qu'à le mener à l'échafaud. Mais après sa mort il eut toutes les chances heureuses pour sa mémoire. La découverte d'un grand poète, surtout d'un poète d'origine grecque aurait, à quelque moment que ce fût, flattée la France. Elle l'a enchantée au temps de la Restauration où l'on ne demandait pas mieux que de glorifier les victimes de la révolution exécrée; au temps du romantisme, dont les partisans révolutionnaires n'étaient pas assez radicaux pour ne pas acclamer avec enthousiasme un poète qu'ils pouvaient vanter avec quelque raison, comme leur prédécesseur, et qui était ainsi comme leur justification. De plus, le grand maître de la critique moderne, Sainte-Beuve, qui, lui-même, appartenait d'abord au

J. Condamin

18 mai 1892.

LA POÉSIE D'ANDRÉ CHÉNIER

nière neuve de la sentir et de la rendre. » Mais, ce que l'on n'aurait pas attendu de l'historien de la littérature du XVIIIe siécle, c'est aussi avec lui que commence le dédain absolu pour la poésie du même temps. Villemain ne croit pas assez relever les talents de Chénier, s'il ne méprise pas tout le XVIIIe siècle comme le règne du faux goût et de l'élégance fade. Il n'y trouve la naïveté, la simplicité, ces qualités essentiellement antiques, que dans Bernardin de Saint-Pierre qui les possédait d'ailleurs aussi peu que n'importe lequel des contemporains.—Sainte-Beuve oppose Chénier à son temps d'une manière plus roide encore : il voit en lui un réformateur véritable dont les efforts peuvent être ainsi résumés : « une régénération du XVIIIe siècle par l'étude approfondie de l'antique, un embellissement ferme et gracieux de la langue et une peinture naïve des passions et des faiblesses du cœur humain dans des cadres nouveaux. » Même il risque une comparaison entre ce poète et le grand siècle, comparaison que nous verrons plus tard étrangement défigurée par les disciples. « Chénier, dit-il, se reprend aux anciens plus haut qu'on n'avait fait sous Racine et Boileau, il y revient comme un jet d'eau à sa source, et par delà le Louis XIV ; sans trop s'en douter, et avec plus de goût, il tente de nouveau l'œuvre de Ronsard. » —Le critique le plus délicat et le plus savant parmi les contemporains de Sainte-Beuve n'a fait qu'appuyer ces opinions de sa propre autorité. Ces poésies sem-

blaient à Saint-Marc Girardin de véritables poésies antiques « retrouvées dans les cendres de Pompéi ou dans un manuscrit palimpseste. » Par une erreur incroyable, il ne trouvait dans Chénier absolument rien qui sentît la poésie romantique, qui fût inspiré de Shakspeare ou du génie germanique. — « Il est grec » répète-t-il, et ne veut savoir de l'existence d'autres poètes contemporains que Dorat et Florian, dont il ne parle que pour exalter Chénier d'autant plus. — Girardin rachète d'ailleurs ses erreurs par des vues bien ingénieuses; mais avec Nisard, cet historien spirituel et ce fin connaisseur de la poésie française et latine, nous retombons irrévocablement dans la banalité des lieux communs. Pour lui, Chénier est un païen, ou du moins l'enfant posthume du XVIIe siècle, n'ayant rien de commun avec son époque, si ce n'est quelques expressions prosaïques, des tours forcés, des rimes faibles. — En lisant Nisard, on se sent mieux disposé à pardonner à ce fantaisiste capricieux qui ne prétend pas d'ailleurs à être pris trop au sérieux lorsqu'il veut nous faire croire, dans cette fameuse histoire du 41e fauteuil, que « les Muses ont endormi Chénier d'un sommeil de deux mille ans; il s'est réveillé parmi nous sans avoir traversé l'église mystique; tout est grec, tout est païen, tout est antique dans A. Chénier. »

Passons maintenant aux élèves les plus remarquables qui représentent l'état actuel de la critique à l'égard de Chénier, tout en exagérant les pensées de leurs

maîtres. Le plus distingué d'entre eux, M. Becq de Fouquières lui-même, a fait école, pour ainsi dire, en outrant ce qu'avaient dit Villemain et Sainte-Beuve. C'est Chénier, dit-il, qui a importé dans la poésie française « les qualités inhérentes à la poésie grecque », à savoir le lyrisme, la grâce, la vérité, la liberté. Villemain n'avait parlé que de simplicité et de naïveté ; à entendre M. Becq de Fouquières, la poésie française n'aurait connu nullement la grâce, la vérité, jusqu'à la découverte de Chénier. « Le XVI[e] siècle avait vu la Grèce à travers l'afféterie italienne, lisons-nous ailleurs, le XVII[e] à travers le faste de Louis XIV, tandis que A. Chénier a, dans l'âme même de sa mère, respiré la Grèce tout entière. » Voilà les idées de Sainte-Beuve, poussées jusqu'à une fausseté absolue, puisque nous verrons que notre poète regardait à son tour l'antiquité à travers le gessnérisme de son temps. On doit reconnaître que M. Becq de Fouquières a d'autres idées bien fines en même temps qu'il montre une érudition étonnante dont nous-mêmes profiterons avec reconnaissance dans cette étude-ci ; malheureusement son école à lui n'imite, ne répète que ses exagérations sur lesquelles elle renchérit encore. Ainsi, par exemple, M. Brandes, le spirituel danois qui d'ailleurs ne fait cette fois qu'imiter un disciple allemand du savant français, M. Born, vantait Chénier comme l'artiste qui a produit des statues de marbre, tandis qu'au XVII[e] siècle on ne savait faire que des imitations en plâtre.

M. Brandes, à son tour, prétend que le temps de Louis XIV n'a regardé l'antiquité qu'à travers la poudre des perruques. Il affirme aussi que Chénier est le seul écrivain français qui n'ait pas vu l'antique Hellas à travers des lunettes latines, ce qui est très peu conforme à la vérité, pour le dire en passant. C'est aussi faux que de comparer, à la manière de Brandes, l'influence exercée par la découverte de Chénier à celle qu'avait jadis l'exhumation des statues antiques. Sainte-Beuve et de nos jours, M. Edmond Scherer, ont bien raison de nier catégoriquement toute espèce d'influence telle.

Comme on voit, la critique dévote à Chénier, après avoir commencé par mépriser le siècle du poète, finit par dédaigner le XVIIe siècle même. Cette erreur était inévitable à cause de la fausseté du point de départ. Au lieu d'opposer Chénier à son temps, on aurait dû plutôt le regarder replacé dans son milieu naturel. En goûtant le parfum exquis, les couleurs fraîches de ces fleurs délicieuses, on a perdu de vue une loi bien simple et naturelle, celle qui veut que l'homme soit rattaché à son époque. Même le génie le plus novateur y est enraciné, et tout en inaugurant quelque chose de nouveau, est en même temps l'héritier, la suite de quelque chose qu'il continue et qu'il développe. Un écrivain doit toujours plus ou moins à ses contemporains dont il apprend toujours plus ou moins, il doit avoir ses prédécesseurs et ses maîtres dans son époque; il ne peut jamais complètement renier son temps. Ce

sont là des faits psychologiques. Par conséquent quand on étudie un poète dans le cadre de son siècle, on est toujours plus sûr de ne pas surfaire ses mérites, de les apprécier avec plus de justesse, et surtout, on a plus de chances de ne pas devenir injuste pour les contemporains dont l'étude doit être toujours instructive et sert à nous faire comprendre et voir des côtés qui nous échapperaient peut-être autrement. Voilà ce que l'on aurait dû faire aussi pour Chénier, et voilà ce que nous tenterons dans cette étude.

Il serait d'ailleurs bien injuste de ne pas reconnaître que la critique a touché plusieurs fois ce point de vue, le seul où il convienne de se placer pour considérer la poésie de Chénier. On sait que le savant philologue, Frémy, excité par le culte démesuré pour la prétendue antiquité de Chénier, fit entendre une voix bien réactionnaire. Il reprochait à Chénier de s'attacher à la superficie, aux couleurs plutôt qu'à l'esprit des poètes antiques dont il altère même les nuances en y mêlant les faux tons de son siècle, des expressions toutes modernes, des badinages galants au milieu de ses tristesses, etc. C'est dommage que Frémy se soit montré trop irrévérencieux pour le talent du poète, car, alors, ses adversaires auraient été moins véhéments pour crier haro sur lui, et il aurait eu plus d'influence. Sainte-Beuve lui-même était contraint d'avouer, qu'au fond, Frémy avait raison, et il pressentait très bien que cette manière de penser pouvait donner aux esprits une direction différente de celle qu'il avait

donnée lui-même. « Si M. Frémy, avouait-il, s'était borné à faire remarquer qu'André Chénier malgré tout était de son temps, à indiquer en quoi il composait avec le goût d'alentour, comment dans tel sujet transporté, dans tel cadre de couleur grecque se glisse un coin, un arrière-fonds peut-être de mœurs et d'intérêt modernes, on n'aurait qu'à le suivre dans ses analyses. » — Hélas, personne ne l'y suivit; ces restrictions furent indiquées en vain. Sainte-Beuve lui-même restait dans les phrases générales tout en reconnaissant bien souvent et bien haut « la modernité des idées et des sentiments » dans Chénier.

Saint-Marc Girardin a prononcé ces paroles excessivement hardies : « Rien n'est pris entièrement de l'antiquité dans Chénier ; en se faisant le disciple des grecs, il est cependant plus moderne qu'il ne veut l'être ou qu'on croit qu'il ne l'est. » Cependant il se contenta de toucher tout au plus à ces cordes de la lyre de Chénier qui font de ce poète le représentant d'une période intermédiaire entre le siècle dernier et le nôtre. M. Becq de Fouquièrès en examinant avec soin ces poésies, est souvent obligé d'avouer que leur auteur « ne fut pas toujours à l'abri des contagions » de la poésie contemporaine et que des défauts « communs à tous les hommes de son siècle se sont insinués parfois jusque dans ses inspirations les plus poétiques. » — Mais ces aveux faits par contrainte et à propos de quelques expressions maniérées n'avaient aucunement pour but d'encourager à étudier le poète dans

son milieu intellectuel. Il fallait attendre que l'excellent héritier du sceptre de Sainte-Beuve, M. E. Scherer s'occupât de Chénier, pour pouvoir enfin entendre une voix révélant le vrai chemin que la critique devait suivre. M. Scherer osa enfin rapprocher du moins en partie la poésie de Chénier de celle de son temps ; il osa comparer ses élégies à celle d'un Parny et d'un Bertin ; il osa même prétendre que « si nous n'avions d'André Chénier que ses élégies, il ne se distinguerait pas notablement de ses prédécesseurs et de ses contemporains. » — Il est regrettable qu'il n'ait traité cette question dans toute l'étendue qu'elle aurait méritée au lieu d'avoir insisté sur l'hellénisme des idylles; on voit encore dans M. Scherer un reste des traditions pieuses ; il s'est hâté par les louanges de la poésie bucolique, d'apaiser les mânes peut-être irrités du poète. Mais celui qui se vantait de fouler de ses pieds toutes les traditions, Paul Albert, a-t-il fait autrement ? N'est-il pas resté lui-même sous l'influence de ces traditions, et d'une manière bien moins indépendante que M. Scherer ? Paul Albert semble arborer un drapeau révolutionnaire sur lequel ces mots sont inscrits : « Replacer Chénier dans son milieu naturel, c'est le droit, c'est le devoir de la critique ! » Mais n'oublions pas qu'il se contenta de dresser ce programme, et que, par une énorme faute de logique, il proclame en même temps le principe le plus contraire à ce programme en disant : « Rendons-le au XVIIIe siècle, mais isolons-le dans le XVIIIe siè-

cle ! » Après avoir démontré les différences entre Chénier et le romantisme avec lequel on aimait à le confondre, à l'identifier, Paul Albert a répété lui-même la vieille phrase rabâchée : « André Chénier est un pur païen. »

Voilà le cercle vicieux où se meut la critique de Chénier. Essayons d'en sortir sans être pour cela paradoxal à notre tour , et sans devenir surtout injuste pour le plus grand poète français du XVIIIe siècle, tout en faisant un peu de réaction littéraire contre des traditions surannées. Notre étude examinera donc avant tout l'influence du XVIIIe sur la poésie de Chénier, principalement en ce qui regarde les idées et les sentiments, sans laisser de faire attention au degré de développement de tous les éléments modernes qui se retrouvent dans Chénier aussi bien que dans ses contemporains. Elle examinera ensuite de la même manière l'art de Chénier, pour voir la part qui est due à l'influence antique, à l'influence contemporaine, comme aussi la part des innovations propres à Chénier lui-même.

PREMIÈRE PARTIE

IDÉES ET SENTIMENTS

I

Classicisme général de l'époque

Avant d'aborder la première partie de notre travail, il faut jeter un coup-d'œil sur l'esprit général de l'époque où vécut notre poète. Il faut commencer par examiner les idées et les sentiments du siècle entier, pour voir quel est le milieu ou ceux de Chénier devaient se développer.

On aime à présenter le classicisme de ce poète comme un fait isolé dans son temps ; mais ce classicisme prend aussitôt un aspect nouveau, si nous faisons réflexion que tout l'esprit de l'époque en était imprégné. Il est vrai que des faits incontestables semblent contredire cette manière de voir le XVIIIe siècle. On sait que c'est le temps où règne le maté-

rialisme avec les sciences exactes, où l'Encyclopédie gouverne. On connaît ce temps comme le règne de l'esprit moderne, jadis si faiblement représenté — quoi qu'en dise Paul Albert — par Perrault, et qui inspire cette fois les plus grandes créations de Rousseau et de Voltaire. Cet esprit moderne était entretenu par deux influences d'origine germanique, voire anglaise et allemande. On traduisait ou plutôt on adaptait Shakspeare, on admirait Dryden, dont Diderot est regardé en quelque sorte comme le disciple. Les écrivains moralistes de l'Angleterre produisaient en Marivaux, avant le début même des grands romanciers proprement dits, un romancier déjà à l'anglaise, c'est-à-dire un peintre un peu réaliste de la vie contemporaine. Gellert, Gerstenberg, Gessner, Hadegorn, Haller, Kleist, Klopstock, Lessing et surtout l'auteur de Werther étaient déjà plusieurs fois et plus ou moins complètement traduits. — Néanmoins le classicisme au lieu d'être discrédité et usé, se renouvelle et se fortifie vers la fin du siècle. Ce qui est plus, on l'observe non seulement dans la poésie, mais dans toute la littérature, dans tout le mouvement intellectuel de l'époque. Egger, un des plus fidèles admirateurs de Chénier, doit avouer que « ne parler que d'André Chénier en ce temps où les souvenirs de la Grèce libre, de ses institutions, de son éloquence se réveillent si bruyamment dans nos assemblées politiques, et sur le théâtre français, semble une sorte d'injustice, surtout si l'on songe que l'œuvre d'André Chénier était alors

presque inédite et ne devait paraître en son juste éclat que trente ans plus tard. »

Sans doute on néglige trop au commencement du siècle les études classiques, notamment le grec. Vers la moitié du siècle un savant helléniste prédit avec désespoir que trente ans passés personne ne saura lire le grec en France. Sans doute on trouve dans les œuvres de ce temps, y compris l'Encyclopédie, trop d'ignorance à l'endroit de l'antiquité. Mais tout cela change peu à peu vers la fin du siècle; on apprend mieux le grec, et même si l'on ne l'apprend pas mieux, ce n'est pas une raison pour qu'on ne s'éprenne point des littératures et des arts antiques, pour qu'on ne les glorifie et ne les étudie point avec une ardeur, une adoration presque incroyables. Des savants français devancent les théories de Niebuhr, douze ans avant que l'histoire de l'art de Winckelmann soit traduite en français. En 1764, le comte de Caylus commence déjà à publier son histoire de l'art en sept volumes où l'art grec est étudié avec ferveur. Les académies de Paris ouvrent des concours pour l'étude plus approfondie de l'antiquité. Laharpe commence en 1787 ses leçons sur la littérature grecque et latine. Condillac publie une compilation telle quelle sur l'histoire et la philosophie des grecs. Un grand nombre d'éditions grecques apparaissent. Pindare, Eschyle, Démosthène, Lysias, Plutarque, Thucydide, Aristote sont étudiés et traduits. Brunck donne en 1772 l'Anthologie des poètes alexandrins selon Constantin Cephalès. Le livre de

Wood sur Homère, dont Bitaubé traduit à ce moment les épopées, est aussitôt publié en français lors de son apparition en 1775. Enfin en 1789 Barthélémy publie son « Anacharsis » où toutes les connaissances du temps relatives à la Grèce antique sont résumées sous forme de roman ; tandis que vers le même temps Guys avec la collaboration de la mère de Chénier cherche à faire connaître à l'Europe la Grèce moderne qui avait attiré l'attention publique par la sédition de 1774 et que Guys met fièrement en parallèle avec la Grèce antique. — Il est curieux aussi de remarquer que d'Holbach et Mably mettent à la mode de publier des œuvres aux idées hardies comme des pseudo-traductions du grec.

Voilà pour l'érudition de l'époque. Cette prédilection renaissante pour l'antique se montre aussi chez les orateurs, artistes et poètes du siècle ; elle se montre même dans la vie sociale. Egger s'écrie étonné : « Chose singulière ! Malgré l'affaiblissement de ces études, jamais les idées grecques n'ont plus vivement préoccupé l'opinion que durant ce siècle ! » En effet cette préoccupation se fait dans toutes les branches de la vie intellectuelle, surtout lorsque ces études commencent à devenir plus fréquentes et plus profondes. Camille Desmoulins dans ses dicours révolutionnaires, affecte une prédilection invincible pour l'antiquité, il se plaît à des allusions et des citations classiques, chose bien curieuse si l'on songe à son public. Il coquette même là-dessus, en faisant semblant de vouloir s'ex-

cuser : « Je n'ignore pas, dit-il, que c'est pédanterie aux yeux de bien des gens ; mais j'ai un faible pour les Grecs et les Romains. » — Les beaux-arts retournent aussi à l'antiquité, en y puisant des sujets et un style nouveau. Grimm écrit déjà en 1763 que les ornements antiques sont à la mode depuis plusieurs années ; « on aime tout *à la grecque* ; » la décoration extérieure comme l'intérieur des maisons, les meubles, les étoffes des habits, l'orfèvrerie, tout veut être « à la grecque », tout, de l'architecture jusqu'aux magasins de modes et aux coiffures. — Dans la peinture, à côté de Chardin et Greuze, les réalistes préférés par Diderot, se trouve Vien, le prédécesseur et maître de David, qui continue les traditions du Poussin. Vien lui-même rencontre un rival victorieux dans Vincent. Mentionnons enfin le grand réformateur du siècle, Louis David, dont l'influence vivra encore longtemps, même au siècle suivant, dans la première moitié de notre siècle. Quant à la poésie, le classicisme s'y montre si considérable qu'il mérite une attention particulière.

La poésie elle-même a aussi son David qui n'est pas Chénier, comme l'aurait voulu Saint-Marc Girardin, puisque Chénier n'a ni la roideur, ni la sécheresse de son ami, le peintre. C'est Lebrun que l'on doit comparer à David, comme l'a fait déjà Sainte-Beuve. Chez tous les deux le même « retour laborieux vers le simple et le vrai ; d'un côté et de l'autre c'est avant tout une protestation contre le mauvais goût régnant,

une gageure d'échapper aux fades pastorales et aux opéras langoureux, aux amours de Boucher, aux abbés de Watteau, aux descriptions de Saint-Lambert et aux vers musqués de Bernis. »

Lebrun renouvelle ressuscite la poésie lyrique avec ses genres antiques, si cultivés au XVIe siècle, mais si abandonnés au suivant. Parmi ces genres, c'était surtout pour l'ode qu'il se sentait une vocation spéciale; il a réussi en effet à obtenir le nom de « Pindare français » ; mais il ne négligeait pas non plus les autres genres, par exemple l'élégie. L'élégie obtint à cette époque une faveur prédominante; ce sont justement les élégiaques les plus distingués qui essayèrent à ce temps une autre espèce de réforme avec l'antiquité, à savoir un classicisme plein de souplesse, de coloris. Parny, « le premier élégiaque » selon Fontanes, et qui même selon Sainte-Beuve était capable et prèt de devenir « un élégiaque parfait », fut surnommé de son vivant le Tibulle français. La gloire d'être appelé le Properce français revenait en partage à son ami, « à l'intéressant et chaleureux Bertin, qui imite avec feu, avec talent et qui, à en croire Sainte-Beuve, car c'est lui qui parle, semble avoir mieux entrevu que Parny un coin de la tâche qu'il a fallu entreprendre, dont le louable, le généreux effort est resté inachevé »

Aspirer aux lauriers de Tibulle et de Properce, ceci est devenu le désir général et constant de cette génération. Parny n'était pas le seul poète satirique

et frivole à cette époque qui avait commencé sa carrière avec des soupirs imités de l'élégie romaine. Piron avait soupiré de même dans sa jeunesse pour les Lysis et les Amaryllis. Le genre de l'idylle qui s'éleva à ce temps au plus haut degré dans la faveur publique, contribua non moins au développement de ce classicisme raffiné selon le goût de l'ancien régime. La scène, malgré les critiques véhémentes de Diderot, de Lemercier et malgré la *modernité* et le réalisme des comédies larmoyantes, continue à vivre des traditions, des imitations classiques. Ducis abandonne pour un moment encore Shakspeare, il retourne à Sophocle, comme aussi Laharpe avec son « Philoctète », et comme le frère d'André, Joseph Chénier même, dans ses tragédies posthumes. Il est peut-être superflu de dire que c'est la manière de Voltaire qui continue à règner dans toutes ces imitations classiques. On peut prétendre de même que lorsque « l'Iphigénie » de Gluck était représenté, cet opéra devait son intérêt non seulement à la bataille qui allait se livrer entre les gluckistes et les piccinistes, mais aussi au sujet antique.

L'esprit de ce classicisme se manifeste dans toute la vie sociale de cette période. La poésie animée par l'esprit du temps et qui incarne par conséquent les désirs de l'époque souvent trop élevés pour pouvoir être réalisés dans la vie réelle, réagit quelquefois sur cet esprit comme au temps d'Urfé et au temps de notre Balzac où des sociétés entières s'étaient organi-

sées pour jouer les personnages conçus par ces romanciers. C'est un symptôme de cette espèce que nous voyons au XVIIIe siècle où l'on croyait sérieusement avoir transplanté au Petit Trianon l'Arcadie antique. Sous l'influence de l'Anacharsis et de l'Iphigénie de Gluck. Mme Vigée-Lebrun, la charmante portraitiste, a donné un souper qui est resté bien fameux et qu'elle a eu soin de décrire dans ses mémoires. Les personnes invitées furent vêtues à l'antique, à l'aide des costumes tirés de l'atelier de la maison. Lebrun, le Pindare français, apparut en pourpre, la tête couronnée ; il chanta des odes d'Anacréon. Le marquis de Cubières tenait un lyre d'or, il avait une toge de calicot blanc. Les dames, parmi lesquelles se trouvaient la Camille, et probablement aussi la mère de Chénier, portaient des robes grecques et étaient coiffées « à la grecque ». La salle était arrangée à l'antique avec des tapis, des rideaux et des paravents. On employait des vases étrusques prêtés par le comte de Parois, un riche amateur. Pour introduction on chantait un chœur de « l'Iphigénie ; » pour souper on servait selon le menu indiqué par Barthélemy, de la volaille, des raisins, des figues, du miel et une bouteille de vin de Chypre. Comme on voit, la partie la plus substantielle du menu entier, c'était l'enthousiasme pour l'antiquité. — Cet enthousiasme avait tellement pénétré les Français de ce temps, qu'une famille d'origine grecque, comme celle des Chénier, devait réussir dans le monde parisien. L'origine grecque de Mme Chénier était en effet, pour

nous servir des paroles de M. de Bonnières, « un hasard heureux » qui « devait la faire réussir dans une société éprise de l'antiquité habillée à la mode du jour, et qui, par un goût de simplicité raffinée, voulait se donner les mœurs de Lacédémone et les lois de Minos. »

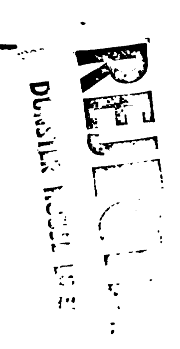
Ces paroles doivent d'ailleurs être un peu rectifiées. Malgré les Rousseau, les Mably et les autres écrivains politiques du siècle, l'esprit lacédémonien était inconnu encore au grand public à cette époque. Les Lycurgues n'existaient encore qu'en théorie, ou du moins devaient se tenir encore derrière les coulisses ; ce n'est que plus tard qu'ils pourront entrer en scène. La simplicité antique, pour les contemporains de Mme Chénier, était encore la simplicité athénienne, ou pour être plus exact, la simplicité trop voulue et factice d'Alexandrie, et de Rome au temps des Césars. La simplicité sans grâce et nue, au reste d'une force virile inconnue jusqu'alors à l'âge du rococo, cette simplicité déjà en effet un peu lacédémonienne, n'entre en vogue que vers l'explosion et dans les premières années de la Révolution. C'était alors que les Français comblaient de leur admiration la ville de Lycurgue ; c'était alors qu'une génération plus robuste que celle de l'ancien régime énervé s'élevait et voulait imiter Sparte ou plutôt Rome républicaine ; car il faut avouer que Rome, malgré tout leur hellénisme prétendu, restait toujours mieux connue, mieux goûtée par les gaulois latinisés.

II

Le classicisme de Chénier.

Le classicisme de l'époque devait avoir sans doute son influence sur Chénier. Il servait à fortifier les penchants individuels du poète, chez qui ces penchants étaient en quelque sorte un héritage, une tradition de famille. Cette tradition avait sa représentation vivante dans la personne de sa mère. Généralement on idéalise beaucoup les mères des poètes, et la Grecque spirituelle et savante des salons parisiens qui avait elle-même son salon à elle où s'assemblaient les poètes, les artistes et les savants du temps, ne fut pas moins glorifiée que n'importe quelle autre mère. On avait fini presque par lui attribuer tout le mérite du génie de son fils. Aujourd'hui par une réaction, on se montre au contraire trop injuste pour elle. M. Becq de Fouquières exprime des doutes sur son talent littéraire, et M. Moland se hasarde déjà à tenir le propos suivant : « Guys lui servait de secrétaire pour les Lettres sur la Danse et les Enterrements, et cependant *il n'est pas douteux qu'elle n'ait apporté quelque chose d'elle-même* dans ces lettres. » Tout cela à cause de la mauvaise orthographe de ses lettres, quoiqu'on sache que Diderot et Beaumarchais n'écrivaient pas moins incorrectement, et qu'une telle faute

était toujours plus permise à une dame, surtout à une dame étrangère, et à une époque où le premier devoir féminin était plus que jamais de savoir causer spirituellement. Mais que Mme Chénier ait eu des talents littéraires véritables ou non, elle a pu néanmoins bien instruire son fils dans le grec. En effet il n'est pas vraisemblable que Chénier, qui montre déjà dans sa première jeunesse une habileté surprenante dans la connaissance des poètes antiques en les traduisant et imitant dès le collège, ait acquis cette connaissance à l'aide de l'instruction publique de son époque où l'étude du grec était si négligée. Lorsqu'il entrait au collège, il était probablement muni déjà d'études préalables faites dans le cercle de sa famille. Nous savons que sa mère a fait exécuter par le maître de dessin de ses enfants toute une série de tableaux tirés d'Homère, et qu'elle avait une belle collection de médailles antiques qui a eu réellement une certaine influence sur la poésie de Chénier, comme nous le verrons. Ce qui est encore aussi incontestable, c'est que son âme juvénile fut remplie de bonne heure de l'orgueil de son origine grecque, à ce point que Chénier, qui abandonnait plus tard dans son âge mûr et vers le commencement de la révolution les prétentions de sa famille à une noblesse un peu douteuse, n'abdiqua jamais la fierté qu'il ressentait de cette autre noblesse tout intellectuelle qui était son origine hellénique. Il se nomme souvent le « Grec de Byzance ». Lors même de sa retraite à Versailles où il était



« animo et corpore æger, mœrens, dolens, » il signe : « Andreas C. Byzantinus. » On voit bien qu'il « hérita des nostalgies maternelles » comme le dit délicatement M. de Bonnières.

Justement à Versailles il nous avertit qu'il s'est livré à ses goûts qu'il a « toujours eus », à « l'étude approfondie des lettres et des langues antiques. » Les traces de ces prédilections se montrent durant toute sa vie. Partout on voit la sincérité et la grandeur de l'enthousiasme pour la littérature antique, spécialement pour celle de la Grèce. « Quoique les pays du Nord, écrit-il, aient eu de très beaux génies, les Muses ont mieux aimé les peuples du Midi. » Il est plus que vraisemblable que c'était à l'Hellas antique et tout au plus aux vieux Romains qu'il pensait en écrivant ces lignes. Il trouvait dans la poésie antique la plus parfaite expression de la beauté idéale, et c'était pour cela qu'il la vantait aux dépens de la poésie moderne comme « plus pure et plus féconde. » Il exaltait la poésie antique surtout par opposition avec celle des Anglais : son instinct juste semble avoir pressenti qu'il avait affaire ici avec la seule rivale vraiment digne de l'antiquité, et c'est pour cela qu'il l'a condamnée avec tant de sévérité jalouse. Il condamnait « la pesante ivresse de ce faux et bruyant Pernesse que du Nord boivent les durs chanteurs ; » tandis qu'il ne trouvait pas assez d'éloges pour exprimer son ravissement pour la Grèce antique, pour « cette antique et naïve beauté » qui se rajeunit d'âge en âge et

brille « de force et de douceur, de grâce et de fierté. » On rencontre à chaque pas les exclamations d'une âme qui ne peut contenir les transports de ses extases.— « C'est là que j'imiterai cette admirable et unique scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle » se propose-t-il quelque part. — « Plût à Dieu que je pusse trouver quelque occasion d'imiter aussi cette tragédie des Perses ! » — Les poètes antiques, voilà pour lui les modèles qui doivent être étudiés de tout poète ayant une certaine ambition. « Même quand nous traçons des tableaux et des caractères modernes, c'est d'Homère, de Virgile, de Plutarque, de Tacite, de Sophocle, de Salluste, d'Eschyle qu'il nous faut apprendre à les peindre. »

On dirait, en lisant ce pêle-mêle des modèles, l'éblouissement causé par l'embarras des richesses. « Je voudrais imaginer, nous avoue-t-il, des actions et des épisodes tragiques et grandes et prouvant de grandes choses morales qui pussent être citées et vivre dans la mémoire des hommes comme ce qui nous est resté des anciens. » On ne pouvait aller plus loin dans l'adoration naïve, dans le culte illimité de l'antique. Dans ses odes politiques, comme il le dit dans une lettre d'envoi adressée à Lebrun, c'était non moins à la poésie antique qu'il visait. Il s'efforçait « de se rapprocher un peu de cette belle poésie grecque » en cherchant à l'imiter « même dans la forme des strophes. » Dans ses Iambes il se nomme « Citoyen Archiloque, Mastigophore, Fils d'Archiloque, fier André », tout en se croyant

d'ailleurs moralement supérieur au poète grec qui se vengeait de ses ennemis personnels, tandis que c'est la patrie même qu'il venge. C'est de même la « scène athénienne » qu'il espérait ressusciter par ses comédies en y faisant « pétiller le sel d'Aristophane, si injustement dénigré par Voltaire qui en possédait d'ailleurs à un haut degré l'esprit, la verve, la finesse. »— Voltaire lui-même l'intéresse surtout comme le disciple des anciens, et la gloire des grands génies du XVIIe siècle c'est, comme il s'exprime, d'avoir fait « revivre aux yeux des Français le théâtre d'Athènes. » Il envisage toute la poésie française par rapport avec celle de l'antiquité, et c'est selon la valeur de ces rapports qu'il l'estime.

Il est naturel que la poésie française contemporaine tout autant que la poésie germanique trouve un juge sévère dans cet adorateur de l'antiquité. Il y a chez lui une antipathie très prononcée, même une hostilité contre le faux goût de son pays et de son temps. Il y a même plus que cela. Dans le plan d'un poème sur Marseille, cette « Athène gauloise, » Chénier raconte qu'une belle indigène s'était écriée à la vue d'un jeune Grec : « O que cet étranger est beau ! Il n'a point l'air sauvage de nos Gaulois. » — Cette façon de louer les Grecs aux dépens des Gaulois est plus caractéristique de notre poète qu'on ne le croirait au premier abord. Il n'aimait pas le gaulois, il n'avait pas l'esprit gaulois. Sans doute il estimait beaucoup Molière, le seul poète « chez les modernes, qui ait un véritable génie

comique et qui ait vu la comédie en grand. » — Ce qui est plus, dans ces fragments de comédies satiriques, il montre une raillerie amère, mordante, un style familier, un langage presque vulgaire. Mais cette colère est trop violente, ce sarcasme est trop bilieux, les expressions sont trop grossières : on voit que l'esprit gaulois a tenté Chénier, et l'on voit aussi que le résultat de ces tentations irrésistibles n'a rien de vraiment gaulois. C'est probablement le manque de ce sens si essentiellement français qui a excité l'antipathie de Béranger, à ce point qu'il se plaisait à voir dans la publication des poésies de Chénier une espèce de mystification. L'aimable chansonnier qui était peut-être l'unique représentant de cet esprit national au milieu du mouvement romantique, aimait à nommer Latouche « l'inventeur de Chénier, dans les œuvres duquel il est au moins pour moitié. »

C'est ce même manque du sens gaulois qui ne faisait voir à Chénier dans Lafontaine rien de plus qu'un « rêveur charmant » plein « d'utiles leçons. » Il est curieux de comparer chez Chénier le *Conte* ou la fable traduite d'Horace, à Lafontaine. Qu'est devenu dans ces imitations le style naïf et familier du grand conteur, si bref, si plein de verve, de bonhomie et de grâce nonchalante, d'ironie délicate ? Chénier paraît ici pompeux et lourd. C'est de même le manque de ce sens qui le rendait si sévère pour la poésie de son pays qu'il aurait désiré qu'elle ne fût que le pastiche parfait de la poésie antique. Quinault malgré

les louanges de Voltaire, n'était pour lui qu'un « rimeur glacé, sans verve, sans génie, sans couleur, *d'une molle et rampante harmonie.* » Il adresse les mêmes reproches aux « immortels » de la tragédie française, quoique d'une manière moins directe, lorsqu'à propos du *Brutus* de son frère il fustige le goût énervé et fade des contemporains pour qui « cet ardent amour de la liberté est une passion chimérique, une vertu de roman, qui ne cherchent que l'amour ou plutôt la galanterie, aiment et idolâtrent *d'un cothurne indolent la rampante mollesse*, et qui semblent ne pardonner à Corneille, à Racine, à Voltaire les sublimes chefs-d'œuvre qu'ils ont produits qu'en faveur des scènes où ils ont été assez faibles pour se prêter à ce mauvais goût. »

Et l'on peut être bien sûr que ce n'était pas au nom de l'esprit gaulois qu'il élevait sa voix contre la comédie à la Diderot, lorsqu'il attaquait cette « froide, insipide étourdie, qui ne dit rien et qui se pare aujourd'hui de mots fardés, de grimace, d'ennui, de plats sermons. »— C'étaient surtout les poètes lyriques ou contemporains qui remplissaient son âme d'un mépris souverain. Il détestait ces beaux esprits qui commençaient leur carrière avec un quatrain dans le *Mercure* et devenaient ensuite les idoles des salons à cause de leurs « hébétés calembours », de leur « recueil ambré de chansons à la glace. » Il ne fait mention qu'avec dédain de ses contemporains en les comparant aux antiques : « Cette élégie, dit-il d'une pièce de Tibulle, est un

des plus beaux poèmes de l'antiquité; il est plein d'âme, d'esprit, d'érudition et de philosophie, car les érotiques anciens ne sont pas des Dorats. » La Muse de la poésie contemporaine est selon lui une Muse ambrée et fardée, elle est « citadine » factice. Il oppose avec une ironie hautaine l'esprit grec de ses propres poésies aux frivoles esprits parisiens, dans une note où l'on voit qu'il se propose de faire une idylle intitulée le *Lavoir*, en imitant l'épisode de Nausicaa et le premier chœur d'Hyppolite. On y lit cette indication : « De jeunes filles lavant leurs habits et ceux de leurs frères, afin que les beaux esprits parisiens aient de quoi rire. Ils les appelleront *des blanchisseuses qui viennent laver leurs chemises, et beaucoup d'autres gentillesses.* »

Remarquons encore en passant que Chénier qui s'occupait beaucoup des beaux-arts, ayant eu lui-même du talent pour le dessin, juge la peinture de son époque du même point de vue, et l'estime en tant qu'elle ressemble à l'art antique. Ses critiques sur la peinture protestent contre l'opinion qui veut que Vincent soit regardé comme un rival digne de David. « Ces vierges grecques, demande-t-il, ont-elles rien de ces formes grecques que les médailles, les sculptures, les peintures antiques nous ont transmises avec certitude ? Ont-elles dans leurs attitudes, dans leurs draperies cette simplicité naïve qui plaît et attache ?» — Mais écoutons surtout l'éloge de David, l'ami personnel de Chénier. « Elevé par M. Vien qui avait conservé

un goût sage et pur au milieu des extravagances de Boucher et de ses contemporains, il a muri, il a nourri ce que la nature lui avait donné de grands talents, par l'étude constante des chefs-d'œuvre d'Italie, et surtout de ces magnifiques restes de sculpture antique échappés, je ne sais comment, au temps, aux barbares et aux fureurs du christianisme, pour venir former Le Poussin et l'Ecole Romaine. » — Le culte de l'idéal grec va chez lui jusqu'au dédain de la peinture d'un Rubens. « Ne me parlez jamais, s'écrie-t-il quelque part, de ces figures rouges, paysannes, ignobles ; parlez-moi de ces beautés qui ressemblent à des statues antiques ou aux femmes du Guide ! »

Néanmoins malgré toutes ces prétentions à un hellénisme tout pur, malgré toute cette adoration pour les grands génies de l'antiquité comme malgré ce sévère dédain pour les contemporains, Chénier est là où est toute son époque. Ce culte de l'antiquité n'était même pour Chénier qu'une autre forme de la modernité. Malgré tout son mépris contre le faux goût de son siècle, il n'a pas su devenir un pur antique, exempt du goût rococo : même au contraire il a cherché, goûté et imité dans la poésie antique principalement tout ce qui a été en harmonie, en relation avec l'esprit de l'époque. Il savait très bien, car c'est lui qui nous le fait remarquer, que « le beau siècle des Grecs n'est pas celui d'Alexandre ; leurs triomphes dans les lettres sont du même temps que leurs victoires pour la liberté. » On voit à chaque pas que son

âme portait son admiration absolue aux poètes vraiment classiques de l'antiquité, aux Homères, aux Sophocles et aux Eschyles. Mais c'était principalement chez les poètes alexandrins qu'il retrouvait l'écho des sentiments, des idées, du goût qui étaient les siens et ceux de son siècle. Comme il trouvait l'expression la plus idéale de la beauté féminine dans une école de peinture décadente, dans l'école bolonaise, chez Guide, de même c'est la poésie des âges décadents qui a eu le plus grand charme, la plus grande influence sur lui. Personne ne pourrait mieux caractériser Chénier à cet égard que Sainte-Beuve ne l'a fait dans ces lignes : « Ce rejeton imprévu, le dernier et non pas le moins désirable des alexandrins, ou encore, si l'on veut, un délicieux poète qui a su marier le XVIIIe siècle de la Grèce au XVIIIe siècle de notre France, et qui a trouvé en cette greffe savante de singuliers et d'heureux effets de rajeunissement. » Sainte-Beuve aimait dans ses articles, comme Patin dans ses leçons, à comparer le rôle de Chénier à celui d'Horace. Cette comparaison répétée de nos jours jours par M. Becq de Fouquières, est en effet très juste en tant qu'Horace, comme la poésie romaine en général, prenait pour modèle la poésie alexandrine.

Mais c'est dire peu. Sainte-Beuve et les autres auraient dû ajouter que Chénier ne se contente pas même de l'imitation des alexandrins. Il les imite à travers les romains ou, pour parler encore plus justement, il imite surtout et avant tout, malgré son édu-

cation hellénique et malgré les phrases de M. Brandes, la poésie romaine, qui elle-même est une imitation amollie et énervée de la poésie alexandrine. Il est vrai qu'avec la *pia fraus* des poètes, il voudrait nous tromper et prétend que ses élégies lui sont inspirées par « la lyre de la Grèce, » que la Muse de ses idylles est *grecque et simple*; mais dans ces prétentions à l'hellénisme pur il va jusqu'à se rendre suspect et jusqu'à se trahir soi-même. Dans une élégie il dit que ce sont « les mânes de Callimaque, l'ombre de Philétas » qui le guident dans les sentiers de la poésie : aveu difficile à accepter ; car si Chénier a connu, étudié, même imité les fragments rares de Callimaque grâce aux commentaires d'un Spanheim ou d'un Walckenaer, on n'imagine pas ce qu'il aurait pu connaître de Philétas, poète entièrement perdu. Il est évident que la phrase hautaine de Chénier n'est pas pour être prise à la lettre ; elle n'est que l'écho d'un poète romain, de Properce, qui avait ses raisons, son droit de se nommer disciple non seulement du « prince des élégiaques » comme Quintilien appelle Callimaque, mais même de Philétas, à son époque encore assez connu. — De même si Chénier ose se nommer « nouveau pontife, mêlant des chants français dans les chœurs de la Grèce, » cette assertion entièrement injuste à l'égard des prédécesseurs, les Parnys, les Bertins, les Lebruns, n'est à son tour qu'empruntée à Properce. Voici les paroles de Properce, un peu prétentieuses aussi, mais d'ailleurs plus explicables :

Primus ego ingredior, puro de fonte sacerdos,
Italia per Graios orgia ferre choos.

On pourrait à la fin expliquer et excuser les prétentions elles-mêmes de Chénier en allégant qu'il pouvait se regarder avec raison comme un initiateur à cause de la fidélité de ses imitations plus grande chez lui que chez ses prédécesseurs. Mais ce qui nous importe ici c'est le fait que ce poète qui se vantait d'être grec, empruntait l'expression même de cet orgueil à un poète romain. Maintenant notre lecteur ne pourra plus être surpris si nous constatons, qu'à part l'imitation des inscriptions et des épigrammes élégiaques de l'Anthologie, Chénier n'est pas plus grec dans ses élégies que Bertin et Parny, puisque ce sont Tibulle, Properce et Ovide qu'il imite presque exclusivement. Quant à ses idylles, quoique leur Muse prétende être grecque, Chénier avoue ailleurs plus sincèrement que c'est à travers Virgile qu'il imite Théocrite, ou pour employer ses expressions métaphoriques, c'est la Muse de Mantoue qui lui chante des vers syracusains. Il n'hésite pas à répéter les paroles de Virgile : « Nec erubuit sylvas habitare nostra Thalia, » en prétendant que sa Muse pastorale « osait ne point rougir d'habiter les forêts » : paroles justes et vraies chez l'initiateur de l'idylle romaine, mais qui perdent toute leur importance, toute leur signification aussi bien que les avaient perdues les paroles de Properce sur les lèvres de Chénier.

La chose est incontestale : ce poète si glorifié pour

la pureté de son hellénisme, n'a imité que les poètes de la décadence grecque, ou même plutôt les imitateurs romains de la poésie alexandrine. Le XVIIe siècle, quoique plus mâle et plus hardi dans ses inspirations, n'a pas fait autrement, et c'était à peu près le travail de ce grand siècle que Chénier renouvelait et continuait, tout en s'inspirant de son propre temps, sur le terrain des genres lyriques si négligés par les grands génies de l'époque de Louis XIV, malgré les penchants lyriques si prononcés d'un Racine et d'un Lafontaine. Dans les autres genres devenus plus à la mode que jamais, dans l'idylle, la poésie didactique, même dans l'épopée, où Voltaire n'avait pas réussi, c'était de même de la poésie latine qu'il s'inspirait. Aussi bien ne pouvait-il pas faire autrement. En se replongeant dans l'antiquité, il trouvait à Alexandrie et à Rome les maîtres vers lesquels il se sentait invinciblement attiré. Nous ne savons pas — ce qui est au reste parfaitement invraisemblable, — si Chénier a jugé ces trois décadences à Paris, à Rome et à Alexandrie, avec la pénétration d'un historien moderne qui doit être bien étonné de la multitude des ressemblances. Partout la même indifférence envers les affaires publiques, le même désir égoïste de jouir et de vivre le plus possible, — la même prédominance des courtisanes, des salôns où règnent des grandes dames souvent assez pareilles aux courtisananes, des coteries d'où le *profanum vulgus* est dédaigneusement exclus. — Partout la même dissolution des

idées morales, surtout dans les choses d'amour, — la même prodigalité excessive dans les classes privilégiées et la même misère extrême chez le peuple, — le même penchant pour la superstition et la magie à côté d'un scepticisme frivole, d'un matérialisme absolu, etc. — Chénier, répétons-le, n'a pas vu, on peut le croire, si clairement ces ressemblances; mais il en pouvait néanmoins pressentir plusieurs. Il devait sentir l'affinité de l'esprit de cette poésie avec celui de son époque. Et c'est surtout vers les Romains qu'il devait se sentir attiré, puisque ceux-ci n'étaient point avant tout des savants, comme les Alexandrins, mais des hommes de lettres semblables aux écrivains de l'ancien régime. C'étaient des viveurs, dont l'inspiration, comme l'a remarqué avec tant de justesse l'excellent connaisseur de leur temps, était « la poésie d'un âge de loisir social, où l'art des vers mêlé aux plaisirs et aux vices des Romains, parure de leur luxe et de leur corruption, occupait avec un peuple d'amateurs une fort nombreuse élite d'écrivains distingués. » — N'est-ce pas la peinture du temps de Louis XV et de Louis XVI ? En effet ces paroles de Patin pourraient parfaitement s'ajuster aux contemporains de Chénier, et à Chénier lui-même.

Après avoir ainsi démontré le caractère du classicisme de Chénier en général, passons à des faits plus détaillés, plus particuliers. Voyons quels sont les éléments de ces poésies décadentes de l'antiquité, qui répondaient si bien au goût du XVIIIe siècle; et com-

ment Chénier, tout en imitant les antiques, se plonge inconsciemment dans le goût de son temps et transforme tous ses emprunts à l'antiquité selon ce goût.

Mais avant d'entrer dans l'examen des sentiments, de leurs formes et leurs genres les plus saillants, regardons un peu de plus près. Voyons si cette modernité dont nous venons de parler, n'était pas elle-même un parti pris chez Chénier, une tendance prononcée ? Examinons en un mot d'abord la modernité des principes, des idées, chez notre auteur.

III

Modernité des idées. Poésie scientifique, chrétienne et patriotique.

Si l'on ne savait pas que le classicisme n'est chez Chénier qu'une autre forme de sa modernité, on serait surpris de trouver chez lui des prétentions bien prononcées à une modernité absolue. Cette tendance peut être observée déjà dans sa jeunesse. A propos d'une saillie médiocre de Malherbe, il s'était écrié : « Image moderne, riche, belle et poétique ; *cela donne à nos beaux poèmes une physionomie française, ils n'ont plus l'air de traductions des anciens.* » Cette exclamation prouve qu'il n'a pas toujours voulu écrire des choses qui pussent être regardées comme des traductions de l'antique. De plus, personne, depuis Perrault jusqu'à Lamotte, n'argumente mieux en faveur de la modernité que ne fait Chénier un peu plus tard : « Les hommes ont toujours les mêmes passions ; mais chaque siècle a ses mœurs et dans chaque siècle les mêmes passions *ont une nouvelle manière de se montrer.* » Note qui rappelle cette autre, dont le sens est à peu près le

même : « Il faut refaire des comédies à la manière antique ; *plusieurs personnes s'imagineraient que je veux dire par là qu'il faut y peindre les mœurs antiques, je veux dire précisément le contraire.* » — Voilà des aveux dont la clarté ne laisse rien à désirer. Mais ailleurs Chénier s'explique encore mieux, il développe encore plus ses pensées *anti-antiques*, même dans ses vers. Ainsi, dans le poème sur l'*Invention*, quelle protestation animée contre les poètes qui veulent être à tout prix antiques ! « Tout a changé pour nous, y lit-on, mœurs, sciences, costumes ; pourquoi donc nous faut-il par un pénible soin, sans rien voir près de nous, vivant dans le passé, sans penser, écrivant d'après d'autres qui pensent, retraçant un tableau que nos yeux n'ont point vu, dire et redire cent fois ce que nous avons lu ? » — S'il désire que les poètes antiques soient imités, il ne désire pas moins que le poète moderne fasse « en s'éloignant d'eux avec un soin jaloux, ce qu'eux-mêmes ils feraient s'ils vivaient parmi nous. » — Tout le monde connaît ces vers aussi célèbres dans leur style lapidaire que les préceptes les plus cités de Boileau : « Pour peindre *notre idée*, empruntons leurs couleurs; sur des *pensers nouveaux* faisons des vers antiques. » — Reste à voir, si ce poète qui s'est montré cette fois un partisan si chaleureux de la modernité, réalise en effet dans la pratique ces principes théoriques ?

Il le fait en effet. Ainsi nous trouvons en lui un poète scientifique à la façon du XVIIIe siècle; un poète

chrétien sortant déjà un peu de son époque et se rapprochant de la nôtre; comme aussi un poète patriotique, voire même politique.

Chénier nous apparaît comme le vrai contemporain du règne des sciences. Il est vraiment un poète dans le goût et dans l'esprit de l'Encyclopédie. C'est ici que nous devons rendre hommage à la mémoire de Sainte-Beuve. Sur ce point de la modernité des idées de Chénier il a presque tout dit, comme pour dédommager de la réserve qu'il a gardée en ce qui regarde les sentiments. Qu'on nous permette de respecter ici dans toute son étendue ce qu'il a écrit en rendant la première fois compte des poèmes didactiques de Chénier, alors récemment publiés. « André, par l'ensemble de ses poésies connues, nous apparaît avant 89 comme le poète surtout de l'art pur et des plaisirs, comme de la Grèce antique et de l'élégie. Il semblerait qu'avant ce moment d'explosion publique et de danger où il se jeta si généreusement à la lutte, il vécut un peu en dehors des idées et des prédications favorites de son temps, et que, tout en les partageant peut-être pour les les résultats et les habitudes, il ne s'en occupât point avec ardeur et préméditation. Ce serait pourtant se tromper beaucoup que de le juger un artiste si désintéressé, et l'*Hermès* nous le montre aussi pleinement et aussi chaudement de son siècle, à sa manière, que pourraient l'être Raynal et Diderot. La doctrine du XVIII[e] siècle était, au fond, le matérialisme, ou le panthéisme, ou encore le naturalisme comme on

voudra l'appeler. Elle a eu ses philosophes et même ses poètes en prose, Boulanger, Buffon. Elle devait provoquer son Lucrèce. Cela est si vrai et c'était tellement le mouvement et la pente d'alors de solliciter un tel poète, que vers 1780 et dans les années qui suivent nous trouvons trois talents occupés du même sujet et visant chacun à la gloire difficile d'un poème sur la nature des choses. Le Brun tentait l'œuvre après Buffon. Fontanes dans sa première jeunesse s'y essayait sérieusement. André Chénier s'y poussa plus avant qu'aucun et par la vigueur de ses talents comme par celle du pinceau, il était bien digne de produire un grand poème didactique dans le grand sens. »

Qu'on nous pardonne cette citation de longue haleine; mais, outre qu'elle prouve que le grand critique ne perdait pas sa perspicacité même au milieu de ses plus grandes prédilections et préventions, elle montre mieux que nous ne l'aurions pu faire, quel est dans Chénier le rôle que joue le genre peut-être le plus important de la poésie contemporaine, le genre didactique ou pour mieux dire scientifique, et quels sont les rapports de ce genre avec le classicisme prétendu du siècle et avec celui de notre poète. Ces rapports sont si intimes qu'ils ont conduit M. Scherer à y voir justement une preuve irréfutable de l'esprit antique de Chénier. L'*Hermès* prouve, pour l'éminent critique de nos jours, que Chénier « par toute sa nature et sa culture était plutôt un ancien, appartenait proprement au paganisme. » — Chénier lui-même semble affirmer

cette opinion lorsque dans son épître à Bailly, où il voulait parler sur l'astrologie et sur d'autres thèmes tout à fait modernes comme le magnétisme et le somnambulisme, il prétend être contraint à chercher de l'inspiration chez les poètes antiques. Il en donne cette raison : « Les poètes de nos jours n'ont aucune teinture d'astronomie, d'histoire naturelle, de sciences ; les anciens étaient plus savants. » Néanmoins nous croyons que c'est Sainte-Beuve qui a cette fois raison, et que Chénier lui-même était plus juste envers son époque dans d'autres occasions, qui ne laissaient pas d'être fréquentes.

Il parle quelque part sur le ton d'une bien franche irritation contre tous les poètes qui vont « de Virgile et d'Homère épier tous les pas. » La nature, dit-il, était encore trop voilée aux yeux de l'antiquité. La science moderne est plus haut, par conséquent la poésie moderne doit atteindre à un degré de plus. « Toricelli, Newton, Keppler, Galilée à tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors. » — Il cite les noms de Buffon, de Bailly, de Cassini, en affirmant qu'il veut travailler dans « ces grands objets réservés à nos âges » qui s'attachent aux noms de ces grands hommes et que n'ignoreraient ni Virgile, ni Homère « s'ils renaissaient aujourd'hui. » — Il oppose avec orgueil « nos travaux savants, nos calculs studieux » aux « mensonges futiles » de la poésie antique ; il voudrait défendre aux poètes modernes de parler le langage conventionnel de la mythologie ; il veut « que

la nature seule, en ses vastes miracles, soit leur fable et leurs dieux. » — On le voit, c'est le programme d'une poésie nouvelle, scientifique ; c'est un chapitre de poétique sur le merveilleux dans la poésie conforme à l'esprit du siècle, et du débrouillement intellectuel. Dans le prologue de son *Hermès* il mentionne de nouveau son modèle favori, Homère, mais en compagnie d'auteurs qui ne laissent aucun doute qu'il ne soit resté bien fidèle aux principes que nous venons d'indiquer. C'est Homère, à l'entendre, qui « guide et éclaire son vol armé des ailes de Buffon » et franchissant « avec Lucrèce » l'univers « éclairé par Newton. » L'auteur du *Natura Rerum* est, à côté de celui du *Georgicon*, le poète qui lui sert de modèle dans ses poésies scientifiques, de même qu'à tout son temps. — Il est évident qu'il trouvait dans Lucrèce avec toute son époque — comme le dit M. Martha — « un allié, un auxiliaire excellent, d'autant plus utile que la puissance ecclésiastique ou séculière ne pouvait rien contre lui et que ses témérités ne tombaient pas sous le coup des parlements. » — C'est ici que nous pouvons remarquer que Chénier lui-même a plusieurs fois suivi la mode de son temps, cette mesure préventive qui consistait à attribuer ses propres idées à quelque écrivain antique. Ainsi dans ses comédies aristophanesques où il flétrissait les vices du temps et qu'il attribuait à Cratinus et à Eupolis, poètes mentionnés par Horace en compagnie d'Aristophane, mais que Chénier ne pouvait guère connaître. De

même dans l'*Hermès*, dont le titre est emprunté à un poète alexandrin, à Eratosthène, il prétend que « l'homme antique, errant dans ses routes premières, fait revivre à *nos* yeux l'empreinte de ses pas. »

Il est temps déjà de parler plus explicitement de ce poème que nous venons de mentionner de nouveau. C'est un poème si actuel dans son fond que Chénier attendait l'éclat des « cris » et des « tempêtes » de son apparition, à Paris. Le Brun lui-même espérait que par ce poème Chénier atteindrait « la palme à Voltaire échappée. » C'est une vaste encyclopédie poétique en trois chants. Il a aussi un prologue où il est parlé de la gravitation comme dans l'épître de Voltaire sur le système de Newton, et où le poète prétend selon « la devise un peu fastueuse de la philosophie du XVIIIe siècle. » n'être inspiré que par « l'amour des humains et de la vérité. » — Le premier chant devait contenir le développement de ce qui suit : « Système de la terre, et non du monde. Les saisons. Naissance des animaux. L'âme. Les animaux se partagent la terre. L'un de çà, l'autre de là. L'homme seul peut vivre partout. Mais n'anticipons point. Prenons-le au commencement et tous ses miracles vont passer en revue. » Quoique ce chant comme les autres soit resté à l'état d'ébauche, on peut bien voir que c'est le XVIIIe siècle qu'accusent les idées qui peuvent être démêlées ou même qui se trouvent assez développées dans ces fragments à l'aide desquels il n'est pas tont à fait impossible de reconstruire un

peu la philosophie de l'auteur. C'est ainsi que l'on retrouve ici les idées de Buffon, celles de la *Seconde vue de la nature* et de l'*Introduction de l'histoire des minéraux*. On est frappé comme d'un écho lointain des pensées de Diderot, en entendant parler de l'identité du bien et du mal, et de ce que « l'homme ne juge les choses que dans le rapport qu'elles ont avec lui. » Une autre fois le poète affirme que le bien seul doit exister. Sainte-Beuve a remarqué à propos de ce mot, que « Chénier rentrerait ici dans dans le système de l'optimisme de Pope, s'il faisait intervenir Dieu, mais comme il s'en abstient absolument, il faut convenir que cette morale va plutôt à l'éthique de Spinoza, de même que sa physiologie corpusculaire allait à la philosophie zoologique de Lamarck. » Puisque nous parlons ici de systèmes philosophiques, signalons encore le panthéisme profond qui est renfermé dans l'épître à Bailly où il est parlé du mourant qui « exhale et rejoint à l'âme universelle cette portion qui lui en était échue en partage et que son corps emprisonnait. » — On peut être sûr que même lorsqu'il voulait décrire dans ce premier chant d'après Lucrèce et Virgile l'accroissement des espèces animales *per Veneris res*, au printemps, sur quoi il aurait eu soin de noter « tous les phénomèmes physiques qui arrivent à cette époque » ; on peut être sûr que même cette fois il n'en serait pas moins resté dans les sphères de la philosophie contemporaine, et que ce n'étaient que des idées actuelles qu'il voulait chercher chez les

prédécesseurs antiques de la philosophie du XVIIIe siècle. — Le deuxième chant aurait montré « l'homme depuis le commencement de son état sauvage jusqu'à la naissance de sociétés », particulièrement et pour ainsi dire dans des chapitres indépendants : les sens, l'explication de leur mécanisme et de leurs connexions mutuelles, l'explication des diversités des hommages par l'influence des divers climats (à la Montesquieu) — les passions, leurs combinaisons, leur maintien dans l'équilibre grâce à la raison, — l'identité et l'origine commune du vice et de la vertu, — la bonté réelle des passions et les devoirs des législateurs à leur égard. Ensuite : la formation des langues, les causes des religions, l'histoire des fausses croyances, des superstitions. Il était l'ennemi des superstitions non moins énergiquement que Voltaire lui-même, il projetait encore tout un autre poème sur le même sujet, et c'est la même haine généreuse qui lui fit élever la voix dans ce chant de l'*Hermès* contre les prétendus « jugements de Dieu, » contre « cette manie de croire que les dieux avaient l'œil sur toutes nos petites disputes, et qu'aux plus frivoles occasions *un miracle viendrait violer les lois de la nature.* » Relever chacun de ces points et reconnaître à propos de chacun d'eux combien a raison Sainte-Beuve lorsqu'il dit que dans toutes ses opinions Chénier ne fait ici que reproduire Lamarck et Cabanis, Boulanger et d'Holbach, Locke et et Condillac, cela nous mènerait trop loin. Si jamais

on peut le faire, cette fois-ci on peut jurer sur la foi du maître, dont l'impartialité est hors de tout doute. — Voici plutôt, pour finir, les principaux sujets du troisième chant : sociétés, agriculture, morale, législation, politique, invention des sciences, système du monde. — Le plan de cette Encyclopédie en vers semble être donc avec raison un peu confus. On voit que le poète avait infiniment beaucoup à dire. Il en avait tant que souvent, ne pouvant pas faire entrer son sujet dans le cadre de l'*Hermès*, il en faisait des poèmes à part. Ainsi dans l'épître à Bailly il se prescrivait de « faire un petit précis de l'histoire de l'astronomie au moins moderne », il remarque que c'est dans *Hermès* qu'il en fera l'histoire universelle. C'était surtout l'abondance des détails géographiques et géologiques qui l'avait contraint peu à peu à faire un grand ouvrage indépendant, un « poème bizarre ou vaste épopée aux sentiers confus » comme l'auteur le qualifie lui-même. Cette épopée, dont le titre est l'*Amérique*, est déjà un poème moins abstrait, moins métaphysique ; elle devait avoir une certaine matière épique, notamment plusieurs épisodes, mais il n'en devait pas être moins scientifique. Au contraire. Voici ce qu'il aurait contenu selon l'intention du poète : « toute la géographie du globe aujourd'hui connu, toute l'histoire du monde, des morceaux astronomiques, l'histoire physique du tonnerre, etc., etc. » L'auteur nous avertit lui-même que pour écrire cet ouvrage, il amasse une quantité de notes sur « les

peuples, les productions, le sol, le climat, la religion, la culture et toute l'histoire naturelle, les mœurs, les usages, l'histoire, la topographie de tous les pays du globe. » L'explosion de la révolution a interrompu tous ces projets qui étaient d'ailleurs trop gigantesques pour n'avoir pas dû rester à l'état de fragments aussi bien que les autres grands poèmes didactiques du siècle ; mais même à l'état de fragments ces projets sont les monuments les plus majestueux de la poésie scientifique du XVIIIe siècle.

Cependant Chénier n'est pas le contemporain seulement de l'Encyclopédie ; il est aussi celui d'un Rousseau. Il n'est pas seulement un poète scientifique, il est en même temps un poète, *sinon déiste*, du moins chrétien. C'est une assertion bien hardie et qui mérite d'autant plus d'être discutée un peu plus particulièrement.

Dire avec Saint-Marc Girardin que l'antiquité seule le charmait, c'est méconnaître profondément le caractère de ce poète qui nous rappelle un peu le Polyphile du XVIIe siècle. Comme Lafontaine, il est aussi une abeille qui tire son miel des fleurs « de tous les climats, chaque ciel lui offre quelque dépouille utile et précieuse. » Il avait le sens assez large pour apprécier les beautés sans égard à leurs provenances, à leur nationalité, à leur temps. Il admirait et imitait les poètes byzantins ; il goûtait beaucoup la bibliothèque orientale et il estimait la poésie de l'Orient digne d'être comparée à celle de la Grèce antique. Il vante Shamba

comme une autre Sapho et il trouve, dans une vieille anthologie chinoise, « ces petites chansons que les Grecs appellent σκολια ». On sait qu'il projetait tout un groupe d'élégies orientales. Mais ce qui le ravissait le plus dans toute la poésie orientale, c'était la Bible. Elle était son livre favori dès sa première jeunesse. Il aimait à rêver de cette vie dans l'Eden, de « l'épouse de Booz, chaste et belle indigente, » de Joseph et de ses frères, de Rachel « objet sans prix, » de toute l'histoire des aïeux des juifs « aux champs de Babylone. » Il projetait même un grand poème épique tiré de l'Ancien Testament, racontant l'histoire de Suzanne; il cherchait des inspirations dans le Cantique des Cantiques et désirait intercaler toutes sortes d'épisodes tirés de la Bible. Ainsi la servante de Suzanne devait lire à sa maîtresse, « dans le volume sacré, Joseph vendu et devenu grand, Moïse sauvé des eaux et d'autres exemples; » les murs de la chambre auraient été couverts de « tapisseries chargées de belles histoires juives. » C'est de même qu'il avait l'intention, dans l'*Amérique*, de traduire le bel endroit de Jérémie sur le massacre de Rama; » il y voulait décrire les fêtes de l'Eglise, raconter « plusieurs histoires du Nouveau-Testament, » il voulait « dans un tableau pathétique et sombre, mettre un homme dans une circonstance où il pût traduire Job. » Il défend même la Bible contre les esprits forts de son temps comme il avait défendu Homère à propos de l'imitation de Nausicaa : employer, se prescrit-il dans une note,

« quelqu'un de ces signes extérieurs à l'antique, comme le vase brisé par Jérémie, ***dont plusieurs se moquent et ont tort de se moquer.*** » — Il est curieux de voir que ce poète que l'on croit être exclusivement classique, un intransigeant dans l'idolâtrie de l'antiquité n'hésite pas à placer la Bible tout à fait à côté d'Homère, c'est à dire à côté du représentant le plus célèbre de l'idéal classique. Il fait cet aveu : « Quoi qu'on dise, toutes ces fables ont leur prix sans valoir peut-être celles d'Homère. ***Encore ce dernier point peut-il être contesté.*** » Il est vrai qu'un Diderot avait fait cette comparaison plus catégoriquement, mais la forme du doute demi-affirmatif chez Chénier, vaut toujours l'affirmation la plus chaleureuse de ce rhéteur fougueux si profond dans ses convictions.

On peut être sûr que ce n'était pas — comme chez Diderot — exclusivement le point de vue esthétique qui inspirait à Chénier sa prédilection pour la Bible. Il était toujours plus religieux, voire plus chrétien dans le fond de son âme que le fameux philosophe du naturalisme, même que la plupart de ses contemporains. On s'obstine encore toujours à ne voir dans Chénier qu'un homme qui était « athée avec délices. » M. Caro a écrit à ce propos une page remarquable, une variation brillante sur ce thème qui mérite par sa beauté d'être répétée le plus souvent possible.

« Elève des Grecs en poésie et pour le reste disciple du XVIIe siècle, si le nom de Dieu se présentait sous sa plume, c'était comme le synonyme de la nature ou

comme la plus pâle des abstractions. Son jeune bonheur, tout au ravissement d'aimer, à la joie des beaux vers, à l'enchantement des découvertes de la science et des idées nouvelles qui devaient transformer la terre, n'avait garde de s'égarer dans un autre monde, dans l'autre monde. Mais voici que tout est brisé... Dans cet écroulement d'un monde... voici qu'un grand sentiment qui vivait obscur au fond de l'âme du poète, s'élève tout à coup avec éclat, s'élance au jour : c'est la foi à quelque chose de supérieur qui plane invisible sur cet amas de décombres. »

Nous avons cité cette belle page pour dédommager un peu le lecteur de l'aridité de notre propre style, mais du reste nous ne croyons pas que ce sentiment religieux ait vécu tellement obscur au fond de l'âme du poète jusqu'à l'explosion de la Révolution, jusqu'au jour où il a élevé sa voix contre cette fête arrangée pour le rétablissement de l'Être Suprême sur son trône, fête stupide, et flétrie par Chénier avec autant d'ardeur religieuse que d'amertume patriotique. On trouve des traces assez fréquentes d'un esprit religieux dans toutes ses poésies sérieuses bien avant le règne de la *Terreur*. Ce poète qui est réputé païen, va, dans son *Amérique*, jusqu'à faire acte de foi en excusant les licences de son langage poétique qui pourraient avoir l'air antireligieux, puisqu'elles le contraignent à parler des âmes des héros et des anges comme de « dieux », quoiqu'il soit convaincu dans son âme qu' « il n'est qu'un Dieu suprême, créateur

et conservateur éternel.» -- Et la fête par laquelle on a voulu rétablir Dieu, comme si cela eût dépendu de la volonté des hommes et comme s'il se fût agi de la restauration d'une dynastie quelconque, n'était pas la seule occasion où Chénier se faisait le champion du ciel contre les niais sacrilèges d'ici-bas. Dans un petit poème il fustige les sots partisans du magnétisme et du martinisme qui croient en Swedenborg et Cagliostro et autres thaumaturges du temps, mais qui « ayant retenu quelque phrase de Voltaire, de Bayle, de Jean-Jacques, se moquent de tous ces rêves sacrés qu'enfanta le Jourdain. » Dans l'*Amérique* il voulait peindre la mort du Messie; —et que cette peinture aurait été exécutée sous l'inspiration d'une vraie ferveur religieuse, on peut en juger par cet autre fragment dramatique où il trouve une tirade sublime contre le pape Alexandre VI et qui contient une invocation ardente au « Christ, agneau sans tache, dieu sauveur de l'homme » dont « le corps sacré, nourriture des cieux » avait pu être touché par un ministre si indigne. — On prétend généralement, on l'enseigne même dans les écoles, que la France à partir du milieu du XVIIIe siècle n'a entendu prononcer qu'avec dérision les noms de Jésus, de l'Eglise et des mystères, jusqu'à l'apparition du Génie du Christianisme. (1) Nous croyons que ce que nous venons de voir dans Chénier

(1) Voir le Manuel de M. Petit de Julleville. (Leçons de littérature française).

montre que ce lieu commun littéraire ne doit pas être pris tout à fait à la lettre.

Un poète doué de cette ferveur religieuse en même temps qu'inspiré par l'esprit scientifique de l'époque, devait avoir quelque penchant pour la régénération de la poésie dans uu sens physico-chrétien. C'est parfaitement ce que l'on trouve dans Chénier. Il conseille d'exiler absolument la mythologie conventionnelle, surtout de la poésie épique ; ou plutôt il conseille de la transformer, comme il voulait le faire dans son *Amérique :* en la rendant plus moderne, plus chrétienne et plus scientifique. « Il faut, se propose-t-il dans une note, que j'invente une sorte de mythologie *probable* et poétique avec laquelle je puisse remplacer le tableaux gracieux des anciens. « Et pour y arriver, il veut peindre « au lieu de Neptune l'ange de la mer, » présenter Dieu au milieu des anges qui volent pour arrêter le mouvement des astres lorsqu'il veut parler. Il avait l'intention d'expliquer la naissance de la foudre d'une manière physico-merveilleuse, par l'intervention de Dieu et de ses anges. N'est-ce pas là un *merveilleux* à la manière de Perrault, merveilleux qui sera plus tard renouvelé par l'auteur des *Martyrs*? — Il est vrai d'ailleurs que ce merveilleux rappelle encore surtout celui qui était employé en ce temps par les poètes épique de l'Allemagne, les Bodmers et les Klopstocks, que Chénier connaissait et dont il ne voulait pas d'ailleurs suivre les traces un peu usées déjà à cette époque sans y apporter de sa part quelque

chose de nouveau. « Au lieu de ces anges gardiens, dit une note de la *Suzanne*, qui me sont venus à l'esprit dans la première idée de cet ouvrage et qui compose un merveilleux déjà usé et rebattu par les poètes allemands, il vaut mieux en employer un autre. » — Pour réussir dans ces projets d'innovation, il retournait directement au grand modèle des Allemands, au grand Milton. Nous verrons plus tard dans quelle mesure, à côté de quelques poètes italiens, il aimait les poètes germaniques : bornons-nous cette fois à remarquer que tout en goûtant avec tout son temps le gouvernement de l'Angleterre, il en goûtait aussi les poètes « enflés, sombres, pesants, présomptueux » mais « étincelants de beautés, dignes d'être admirés par d'autres que par eux. » Son frère Marie-Joseph le trouvait même trop indulgent pour Shakspeare dont plusieurs idées, même plusieurs chansons intercalées dans les comédies telles que *Measure for measure*, se retrouvent imitées dans la poésie d'André. – Cependant le poète anglais qu'il avait le plus aimé et qui avait exercé sur lui la plus grande influence, c'était Milton. Il devient son favori ; il le nomme presque aussi souvent que cet autre grand poète antique qu'il admirait le plus, et avec qui il lui trouve certaines ressemblances même extérieures. Il les désigne tous les deux par les mêmes expressions : si Homère est l' « aveugle divin », Milton est le « grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses. » Un passage dans ses notes doit être

surtout remarqué comme démontrant l'estime qu'avait Chénier pour le chantre des *Paradis* en même temps que pour les autres grands poètes épiques modernes dont Chénier n'hésitait pas à associer les noms à celui de l'auteur de l'Iliade et de l'Odyssée. « C'est là, dit ce passage, que j'ai invoqué l'enthousiasme qui ouvre à l'esprit un monde imaginaire, qui attache aux paroles d'Homère ces ailes de feu, qui élève l'éloquent Portugais, le Tasse et Virgile, qui allume les feux, les foudres, les éclairs échappés des lèvres de Milton. » Il n'est pas invraisemblable que l'idée de cette invocation même dont Chénier remarque qu'elle « n'est point l'usage des poètes épiques, » lui fut inspirée par les passages lyriques si célèbres de Milton. Il imite très souvent les « admirables morceaux » de ce poète. Pour l'épopée sur Suzanne, il a cherché ses inspirations dans la Bible d'abord et ensuite dans Milton, dans cet « homme sublime qui a quelques taches, comme le soleil. » Il prescrit d'imiter l'histoire des anges déchus dans le Paradis Perdu. A propos d'un chant mis dans la bouche de Daniel, il fait cette remarque : « Imiter Milton et les livres juifs. » Il avait l'intention d'imiter encore la description de Bélial. C'est de même ce poète qui lui sert de modèle dans l'*Amérique* : il voulait mettre dans la bouche d'un missionnaire « l'hymne de Milton sur le mariage, très déplacé dans sa bouche, mais plein de beautés. » C'est encore ici que se trouve cette autre note : « Imiter la sublime invocation (à l'Esprit-Saint) qui ouvre

le Paradis Perdu et imiter beaucoup de morceaux de ce grand Milton. » Nous ne nous tromperons pas peut-être en avouant que ce n'est pas l'*Hermès* qui nous inspire des regrets, mais l'*Amérique* et la *Suzanne*. Là on aurait retrouvé le philosophe du XVIII[e] siècle, ici le poète chrétien et le précurseur de la poésie chrétienne moderne tentée plus tard par Châteaubriand et par De Vigny.

Il nous reste à dire quelque chose aussi sur le patriote, le poète politique. Les idées politiques de Chénier doivent être cherchées dans ses articles de journal, dans ses pamphlets, sur lesquels M. Oscar de la Vallée a écrit tout un volume. Quant à nous, nous devons ici faire abstration de l'homme politique, du publiciste honoré par les princes de l'Europe ; c'est le poète qui nous occupe aujourd'hui et ce qui nous intéresse ici c'est de voir dans quelle mesure il a transporté et exprimé dans ses vers les préoccupations de la vie actuelle, les pensées les plus graves et les plus intimes de son âme. Le XVIII[e] siècle adorait la vérité et la liberté : voilà en effet les idoles les plus chères à Chénier aussi. Si l'amour de la vérité inspire toute sa poésie didactique, celle de la liberté se montre de bonne heure dans ses vers quoique d'abord sous une forme moins indirecte. Ainsi dans l'idylle sur la *Liberté* où le poète prend parti pour les opprimés et prédit avec une âme prophétique les cruautés sanguinaires du peuple qui s'affranchira plus tard. Dans la tragédie intitulée la *Bataille d'Arminius* c'est le privilé-

gié de l'ancien régime qu'il peint sous l'image de ces Romains énervés, tandis que c'est le peuple, inculte, mais promettant une belle aurore, qui lui a servi de modèle en traçant les figures de ces barbares victorieux. Lorsqu'il était en train de partir pour Rome, il regrettait son oisive jeunesse prodiguée à des délires profanes, il regrettait de ne pas être né romain pour servir la patrie au sénat, aux combats, vaincre la tyrannie de César ou se faire tuer à Pharsale. Ces regrets rappellent la lettre écrite à son frère, à propos d'une tragédie de celui-ci, et dans laquelle Chénier exprime toute son admiration pour les « âmes de ces grands hommes (les Brutus), de ces nobles meurtriers, ces grands tyrannicides » incompris aujourd'hui du peuple français qui vit asservi et « aux yeux de qui cet ardent amour de la liberlé est une passion chimérique. » — Mais tout ceci est encore trop général, trop vague, abstrait, et rappelle la manière de Rousseau qui n'était pas au fond bien plus *pratique* que celle de l'auteur du *Traité sur la servitude volontaire*. Les autres poésies de Chénier, surtout les dernières, parlent déjà d'une manière bien plus précise ; elles parlent le langage courant et émettent les idées des orateurs et des publicistes démocratiques de la fin XVIIIe siècle. Dans une élégie de 1789, tout en chantant un « *Beatus ille...* », Chénier exprime son mépris suprême pour « les prêtres et gens de cour, nobles et magistrats, tous vieux usurpateurs et voraces corsaires. » Dans l'*Amérique* il exprime ce

souhait en parlant de la France : « Puisse la main du despotisme se relâcher un peu ! » Dans l'*Hymne de la Justice* il compare le sort de l'Angleterre à celui de sa patrie, non moins bien douée par la nature, et des plaintes amères lui échappent en voyant « des paysans foulés aux pieds par les grands, découragés » accablés par les impôts sur le sel, les corvées, les exacteurs, « les mille brigands couverts du nom sacré du prince, désolant une province et se disputant ses membres déchirés. » La révolution, lorsqu'elle éclate enfin, remplit son âme — comme toutes les âmes de ce temps — d'enthousiasme. Il écrit des stances en l'honneur du « Cathéchisme français, ou principes de morale républicaine, à l'usage des écoles primaires » qui enseigne à perdre la tyrannie et à haïr les tyrans. En 1790 il glorifie en vers les états du Dauphiné siégeant à Romans, sénat qui « de la liberté jeta les fondements. » — L'*Hymne de la Justice* montre que Chénier espérait un meilleur avenir qui devait arriver sans aucun tremblement de terre ; il y invoque la sainte Egalité pour renverser les Bastilles, aider les peuples, et il plaint la France de n'avoir pas été toujours gouvernée par des Turgots, des Malesherbes, ces « dernières espérances » de la patrie. — En 1791 il publie son ode le *Jeu de Paume* dédié à David ; il y lance des foudres contre les prêtres et les nobles, ces « valets tyrans sous le tyran suprême, » ennemis mortels de la liberté du peuple, corrupteurs du roi, d'ailleurs « facile et bon ; » et il conseille aux princes

étrangers d'alléger à leurs peuples « le poids d'un roi. » — Mais son extase révolutionnaire ne dégénère pas en antiroyalisme. Il était bien celui qui voulait plus tard défendre Louis XVI devant la Convention au lieu de Malesherbe. Dans la même année dont date le *Jeu de Paume*, il écrit un autre poème d'un ton plus modéré et glorifiant le « roi-citoyen, l'idole de la France, l'honneur du diadème » que l'on aurait dû élire roi, s'il ne l'était pas déjà par sa naissance. Il y glorifie aussi la reine et prophétise la concorde désormais la plus parfaite entre le peuple et son souverain, malgré ces « quelques orages » élevés par « la liberté naissante, » par les transports, d'ailleurs naturels, d'un peuple égaré.

N'oublions pas de remarquer que le *Jeu de Paume* est le premier poéme, le seul à côté d'une autre ode politique, dont Chénier avait jugé nécessaire la publication : il se sentit devenir en quelque sorte le chantre actuel des grands mouvements de la vie publique et ces deux poèmes étaient pour lui ses ouvrages les plus importants à côté de ses articles politiques. Chénier eut bientôt ensuite l'occasion de voir que les craintes exprimées déjà dans ce poème et vainement combattues par ses articles de journal et surtout par l' « Avis aux Français sur leurs véritables ennemis », étaient en train de se réaliser. Il vit qu'il élevait en vain une voix suppliante et bonne conseillère, et son âme fut envahie par cette déception cruelle qu'avait partagée à ce temps tant d'esprits idéalistes en France

aussi bien qu'à l'étranger. Désormais Chénier ne fait qu'accabler de ses sacasmes mordants, et flétrir son temps. On voit défiler dans ses poésies presque toutes les figures principales de la révolution : Sieyès, *Riquetti* « le père de la loi, le flambeau de l'éloquence », Marat, Robespierre, Danton, Barère, Brissot, Rivarol, Collot d'Herbois, Pétion, Fréron jusqu'à « ce gros Seiffer, » médecin des familles de prince et puis jacobin sanguinaire, etc., etc. On y voit fixés les principaux évènements du temps si riche en tableaux tragiques ou horribles. Chénier qui avait commencé par redemander aux nobles les droits du peuple, finit maintenant par prendre en horreur les cruautés des jacobins, le règne de la sauvagerie et de la bêtise. Il « lance sa fureur magnanime sur tous les pontifes du crime par qui la France aveugle et stupide victime, se débat contre une longue mort. » Il cherche avec une joie amère l'occasion de venger sa patrie sur ces demi-coquins et demi-fous. Il adresse un hymne cruel aux Suisses du régiment de Châteauvieux, fêtés à leur retour des galères, célébrés aussi par l'ode de son propre frère, et glorifiés ensuite longtemps sur la scène. Il chante leur réception pompeuse comme digne des autres fêtes arrangées la même année pour la translation du corps de Mirabeau et de celui de Voltaire au Panthéon. C'est de même qu'il écrit un hymne véhément à l'Être Suprême fêté par son frère à l'occasion des cérémonies arrangées par Robespierre. L'acte de Charlotte Corday trouve en lui l'admira-

teur le plus fervent ; cette femme mériterait selon lui qu'on lui élevât des statues de marbre comme la Grèce en érigeait jadis à Harmodius ; il proclame juste et conforme au droit l'assassinat des complices de Marat, en exprimant un généreux mépris de la vie terrestre rendue insupportable par les jacobins pour tout homme de cœur. — Lorsqu'on transporte le corps de Marat au Panthéon, il poursuit le cortège des cris injurieux d'une fureur sanguinaire en s'écriant que « la potence pleure » la sale et vilaine âme du défunt et attend encore « toute la bande, » tous ces hommes qui doivent être enterrés de telle manière que les chiens puissent déchirer leurs cadavres. Il accable de sa rage le stupide bourgeois qui fait le badaud auprès de l'échafaud, où il « mène sa femme et ceux de ses enfants qui ont été sages » pour s'endormir ensuite le soir en bavardant sur les spectacles du jour, avec la « douce assurance » d'en voir encore demain. — Par ces vers nous devenons les témoins des bacchanales des Fouquiers, de « ces noirs accusateurs et de tout l'horrible aéropage de voleurs et de meurtriers » qui, avec leurs prostituées insolentes, parlent à table en riant de « leurs meurtres d'aujourd'hui, de leurs futures victimes. » Nous entrons dans la prison de Saint-Lazare où le poète vit presque isolé puisque ceux qui étaient liés avec lui, évitent maintenant sa société pour ne pas se rendre suspects. Nous voyons les prisonniers boire, manger, danser : « lever les jupes, » faire des chansons et des mots jusqu'à ce

que le « pourvoyeur paraisse » pour appeler ses victimes devant le tribunal, ou plutôt à l'échafaud, au grand plaisir des autres qui voient cette fois leur destin ajourné. — Et parmi cette canaille le poète se promène à grands pas, regrettant sa première patrie, Byzance, où le musulman mène une vie bien autrement libre, n'étant pas arraché la nuit du milieu de sa famille pour être mené devant « un tribunal pervers de juges assassins. » Il pense à ses parents, à son frère Joseph, plus heureux comme poète et comme homme de politique ; il commence à douter même de l'amour des siens. Un dernier rayon d'amour idéal colore encore une fois son existence. Il voit sa mort tout proche, et cependant il désirerait vivre pour flétrir « les vers cadavéreux de la France égorgée » ; car d'ailleurs le dernier champion de la vérité disparaîtra de ce temps lâche et pervers. Il voulait fustiger ces misérables non seulement devant leurs contemporains, mais même devant la postérité.

Son ombre peut rester tranquille ; il a vraiment réussi a éterniser dans ses poésies les horreurs de la révolution dégénérée, à les stigmatiser d'une manière indélébile. Mais bornons-nous là. La poésie politique de Chénier, puisque c'est une poésie véritable, n'est pas seulement une poésie d'idées, mais elle est encore et surtout une poésie de sentiments : par conséquent nous aurons l'occasion d'y revenir encore une fois.

Car maintenant nous allons passer à l'examen des sentiments de Chénier, nous occupant spécialement

de ceux qu'il avait en communauté avec toute son époque : sensualisme,— sentimentalité, — ce que nous appellerons la mignardise, — et pour finir sentiment de la nature, sentiment si développé à cette époque et qui en est comme la marque.

IV

Modernité des sentiments : *(a)* Sensualisme

Un des traits principaux du XVIII[e] siècle est le sensualisme, et le caractère érotique est un côté trop accusé de sa poésie. L'esprit gaulois lui-même avait dirigé de bonne heure la poésie française dans ce sens où il trouvait un domaine assez large pour librement exercer sa verve malicieuse. Même le grand siècle avait les contes de Lafontaine, pour ne pas parler de Bussy-Rabutin ni de tant d'autres. Quant à l'époque de Chénier, les romans de ce temps montrent déjà une complaisance trop sincère même aux scènes les plus grossières. Le sensualisme, ce penchant naturel de la poésie française, ne fut nullement affaibli par l'influence de l'antiquité à cette époque ; il en fut tout au plus tempéré, raffiné et rendu un peu plus élégant. Au contraire c'était surtout l'érotisme que l'ancien régime goûtait dans les poètes classiques, et la vogue des deux genres classiques, si en faveur à cette époque, celle de l'idylle et de l'élégie, n'était pas moins due à leur caractère essentiellement sensuel qu'à leur caractère sentimental.

[illegible] mais le [illegible] pour pouvoir montrer [illegible] Chénier comme un poète d'autant plus chaste et plus digne de notre respect. J'interroge un peu les contemporains pour pouvoir dire ensuite avec orgueil : [illegible] maintenant mon Chénier ! Quelle différence ! Il n'a pas suivi la mode du jour ; il avait appris [illegible] à idéaliser sa passion, à nous la faire

sentir. Et si, par faiblesse humaine, il sacrifie quelquefois à la mode, ce n'est que lorsqu'il devient trivial pour être naturel, lascif pour peindre la réalité.— Mais pourquoi dénigrer les contemporains, pouvons-nous répliquer, si à la fin on doit avouer que Chénier a fait justement comme eux? Ce qui est encore plus curieux à remarquer, Nisard en voulant réhabiliter Chénier, en voulant lui sauver l'honneur, n'a fait que répéter les essais de réhabilitation, de sauvetage, qu'on avait faits déjà en faveur des autres élégiaques du temps. En 1778, dit Sainte-Beuve, on accueillit avec ivresse l'apparition des élégies de Parny comme l'avénement d'une poésie nouvelle et extrêmement différente de celle des Boufflers, des Pézay, des Dorat. « L'oreille était satisfaite par un rythme pur, mélodieux, le goût l'était également par une diction nette, élégante et qui *échappait au jargon à la mode, au ton du libertinage* ou de la fatuité. » Ou comme le dit ailleurs encore Sainte-Beuve : « *Parny sut se préserver mieux qu'aucun autre de la contagion, il ramena et observa suffisamment le goût et le naturel dans l'élégie.* » Voilà Parny présenté comme un réformateur en art et en goût, en morale, par Sainte-Beuve lui-même qui savait cette fois s'émanciper de sa prédilection pour Chénier. Non pas qu'il tombe précisément dans l'autre extrême. Il ne nie pas que Parny ne soit sensuel : son histoire est celle d'une séduction vulgaire, et sa passion ne s'ennoblit jamais beaucoup. Il n'allait pas jusqu'à faire de

Parny un réformateur vertueux affranchi des faiblesses de son temps.

N'en faisons pas un non plus de Chénier. Quoiqu'il eût comparé Le Brun à Simonide, au poète de « la lyre de douleur,» il aimait, malgré cette comparaison, dans le chantre sentimental des Adélaïde, Fanny ou Eglée, surtout l'homme qui « réveille les plaisirs au lit d'amour. » L'érotisme de ses propres poésies saute aux yeux ; il surprenait déjà ses premiers critiques. Planche par exemple en fut si frappé qu'il ne savait se l'expliquer que par le classicisme de Chénier. « Il chante, dit Planche, la beauté de sa maîtresse et le plaisir qu'il goûte dans ses bras, mais il parle du plaisir et de la beauté comme un païen, et son vers respire avec une admiration si sincère une joie si naïve, que son amour, si incomplet qu'il soit, a quelque chose de sérieux. La jeunesse d'André Chénier ne suffit pas à expliquer le caractère païen de ses élégies, car de vingt à trente ans il avait eu sans doute l'occasion de connaître l'amour autrement que par le plaisir. Je crois plutôt que sa prédilection pour l'art antique transformait à son insu les impressions qu'il avait éprouvées. Il ne trouvait ni dans Properce ni dans Tibulle l'impression de l'amour sincère, et par respect pour ses modèles, il se bornait à chanter le plaisir. » — Ce raisonnement date encore de cette période de notre siècle où l'on se sentait obligé à expliquer dans Chénier tout par son classicisme. Aujourd'hui on doit raisonner en sens inverse en disant que

Chénier est sensuel, non pour avoir imité les anciens, mais au contraire qu'il imitait ceux-ci pour avoir retrouvé en eux le sensualisme de l'ancien régime, comme faisaient aussi ses contemporains. Planche indique d'ailleurs avec raison comme possible que Chénier ait connu aussi un amour plus idéal ; il aurait pu citer en effet comme des preuves les charmantes élégies à Fanny et à la *Jeune captive*. Il est curieux qu'aujourd'hui au contraire M. Becq de Fouquières dans ses *Lettres Critiques* juge le sensualisme si fort dans son favori qu'il ne veut pas lui reconnaître un sentiment plus platonique avant sa retraite à Versailles. M. Becq de Fouquières tout en admettant que la « D » des élégies est Mme de Bonneuil, la Camille du poète, affirme que c'est Milady Cosway que désignent les autres élégies par les lettres « D...R » ou « D...R...N. » Qu'il nous soit permis de réfuter cette hypothèse. Cette italienne qui avait elle même des talents artistiques remarquables, puisqu'elle était peintre, musicienne, même poète, était devenue très jeune l'épouse du peintre irlandais, artiste excellent mais âgé et d'un caractère peu agréable, au lieu d'entrer, comme elle l'avait désiré, dans un couvent. Séparée au bout de peu de temps de son mari, elle ne vivait que pour l'art et pour sa fille maladive ; après la mort de celle-ci elle renonça entièrement à la vie mondaine et s'éteignit dans sa retraite en Italie, après avoir fondé un institut pour l'éducation de jeunes filles et après être retournée à Londres un moment pour fermer les yeux de son mari

mourant. Est-ce là la vie d'une femme dans le genre de Camille? Et Chénier aurait-il pu adresser à cette dame les élégies adressées à « D... R. », alors qu'il dit que les Vertus et les Grâces avaient caché cette lady de bonne heure « à Vénus, à l'Amour qui brûlaient d'approcher » et l'avaient douée d'un « talent modeste, de sainte fierté, d'une conscience ignorante du crime, de simplicité chaste. » Au contraire il est incontestable que c'était Milady Cosway qui lui inspirait les vers suivants qui marquent un moment de repentir dans la jeunesse sensuelle de Chénier :

De la seule beauté le flambeau passager
Allume dans les sens un feu prompt et léger ;
Mais les douces Vertus et les Grâces décentes
N'inspirent au cœur pur que des flammes constantes.

Il faut lire aussi la dédicace de l'*Esclave,* pièce consacrée à Milady Cosway où l'on ne peut méconnaître les paroles d'un amour tout idéal que le poète ose à peine avouer et qu'aussi il laisse plutôt soupçonner.

Revenons cependant au sensualisme de Chénier au lieu de chercher à l'en excuser. Répétons-le : il aimait et imitait beaucoup les poètes antiques comme des poètes érotiques, à la manière de ses contemporains. Il prétend être le premier Français qui ait cultivé l'élégie « où les sentiers français ne *le* conduisaient pas » et où il n'a rencontré que par hasard Le Brun, seul poète qu'il daigne mentionner parmi les élégiaques contemporains. Cette prétention ne peut être justifiée plus que celle que nous avons entendue de lui

à propos de l'idylle, elle ne peut l'être le moins du monde surtout au point de vue du sensualisme ; car Chénier n'a fait que suivre les Parnys, les Bertins, tout en imitant les antiques. De plus, il en a imité surtout des choses rendues lieux-communs par les contemporains. Voici quelques exemples. Il chante d'après Mimnerme, repété jadis par Ronsard, que la vie n'est rien « sans les dons de Vénus » et qu'il voudrait mourir s'il fallait les perdre, puisque sans eux « rien n'est doux ici-bas. » Parny avait déjà dit avec une imitation plus libre et d'un ton plus mélancolique, plus ému :

> Le plaisir seul donne un prix à la vie.
> Plaisirs, transports, doux présents de Vénus,
> Il faut mourir quand on vous a perdus !

Chénier recommande aux amoureux la lecture d'Ovide comme celui-ci avait jadis recommandé la lecture des poètes alexandrins : « Belles, étudiez ces tendres fictions ! » Parny avait déjà de même conseillé à sa bien aimée d'apprendre « dans Ovide, des premiers temps l'histoire fabuleuse, et de Paphos la chronique amoureuse. » Qui plus est, Parny avait convié sa maîtresse à un vrai paganisme : « Soyez païenne, dit-il, on doit l'être à votre âge, croyez au Dieu qu'on nommait Cupidon. » Chénier voulait flatter son amante en disant qu'elle est « la sœur de Délie ». Ce compliment assez insolent dans tout autre siècle où les dames du monde ne mettent pas leur gloire à se transformer en courtisanes

glorifiées par les poètes, n'était pas nouveau. Bertin avait déjà chanté que c'étaient Tibulle et Délie qui dans « l'art de plaire et d'être heureux ont servi de modèles à son amie et à lui-même. » Chénier projetait tout un groupe d'élégies nocturnes, plaintes ardemment sensuelles dnsa l'antiquité et « exhalées à la perte cruelle » de la bien aimée enfermée volontairement ou non. De telles plaintes furent « exhalées » déjà par les prédécesseurs immédiats de Chénier, surtout par Bertin et nous ne savons pas si les élégies de celui-ci ne sont pas des imitations plus prochaines de l'antiquité. Car l'amante de Chénier n'est soupçonnée que d'infidélité, excepté une seule fois où par réminiscence littéraire trop évidente, il est parlé aussi de la cupidité de la belle. Encore moins s'agit-il chez lui de ces gardiens souvent maudits, de la *meretrix* avide où de l'époux jaloux.

Les élégies de Chénier sont pleines de détails, de situations et de conseils propres à figurer dans quelque *Ars amandi*. C'était aussi la mode de ses contemporains. Même il avait projeté un véritable *Art de l'Amour* essayé depuis longtemps par un autre contemporain. Gentil-Bernard a écrit déjà un poème de cette espèce dans le goût du temps, c'est-à-dire, comme l'avait remarqué un éditeur du commencement de notre siècle, en prenant « constamment la galanterie pour le sentiment, et les transports des sens pour les impressions du cœur. » C'eût été bien la méthode de Chénier qui y a ajouté encore une

petite pathologie de la volupté, très délicate mais aussi très raffinée. La poésie élégiaque, comme nous venons de le voir chez Ovide, était en général la poésie essentiellement voluptueuse de l'antiquité, ayant pour but de chatouiller le sensualisme chez les lecteurs. Nous ne voulons pas répéter ici ce que nous avons déjà dit sur la manière dont Parny et Chénier recommandent les poètes antiques à leurs maîtresses: d'autant plus que Bertin nous donnera cette fois une occasion intéressante d'établir un autre parallèle très instructif. Properce désirait que ces vers fussent lus par la jeune fille lorsqu'elle attend son amant, et que par ces vers tous les deux fussent aiguillonnés au plaisir. Bertin s'approprie cette idée en y ajoutant le désir d'Ovide qui voulait à son tour que les jeunes gens amoureux retrouvassent leur propre histoire dans ses vers :

C'est assez que Vénus me couronne de fleurs,
C'est assez que l'amant me lise à sa maîtresse,
Qu'ils m'accordent ensemble un sourire ou des pleurs.
Ah! si d'un tendre amour la fille un jour éprise,
Me consulte en secret sur son trouble naissant,
Et vingt fois en sursaut, par sa mère surprise,
Dans son sein entrouvert me cache en rougissant,
Je ne veux pas d'autre gloire.
Chez nos neveux indulgents
On chérira ma mémoire...
Dans mes amours négligents
Ils trouveront leur histoire.

Dans Chénier on retrouve le désir de Properce où s'ajoute à la manière de Bertin l'ardeur d'Ovide.

Chénier veut aussi que « ses écrits soient un code d'amour, de plaisir, de tendresse. » Il veut aussi que « la jeune beauté » (nous abrégeons les périphrases) attende son amant en les lisant, et que cette lecture excite de nouveau leurs sens lassés ; et il finit en traduisant les paroles d'Ovide dont Bertin n'avait retenu que le fond. Cette superposition d'Ovide à Properce prouve assez que Chénier imitait les anciens quelquefois à travers les contemporains mêmes, si dédaignés par lui. Mais s'il en fallait encore une preuve plus évidente, voici un passage pris entièrement — pour ainsi dire — dans Bertin, écrit dans le style de celui-ci et qualifié aussi par M. Becq de Fouquières comme appartenant « au genre faux et maniéré de l'époque » :

Qu'au matin, sur sa couche à me lire empressée,
Lise du cloître austère éloigne sa pensée ;
Chaque bruit qu'elle entend, que sa tremblante main
Me glisse dans ses draps et tout près de son sein...

Que notre lecteur juge, lequel des deux imitateurs est resté moderne : Bertin qui ne parle que d'une « fille » devenue amoureuse, ou Chénier qui parle d'une Lise (nom absolument moderne), habitant le cloître, lieu bien connu des romanciers du siècle. On peut dire que ni les romanciers ni les élégiaques de cette époque ne s'occuppent des draps et des seins de leurs héroïnes plus complaisamment que ne fait l'élégie de Chénier.

Même — comme on le peut observer spécialement dans les élégies — Chénier ne se contentait pas

d'imiter l'antiquité à travers ses contemporains : son sensualisme cherchait son inspiration, son entretien même dans la poésie contemporaine, dans les situations favorites de celle-ci, devenues traditionnelles. Une telle situation était par exemple l'attente solitaire dans la chambre de la bien aimée. Cette attente fut mise à la mode par la nouvelle Héloïse. « Que ce mystérieux séjour est charmant, s'écrie Saint-Preux. Tout y flatte et nourrit l'ardeur qui me dévore. Il est plein de toi, et la flamme de mes désirs s'y répand sur tous les vestiges. Oui, tous mes sens y sont enivrés à la fois. Je ne sais quel parfum presque insensible... s'exhale ici de toutes parts. » Il contemple avec des pensées voluptueuses les parties de la robe de Julie, même son corset, ses souliers, et il continue à s'exalter : « Julie, ma charmante Julie, je te vois, je te sens partout, je te respire avec l'air que tu as respiré ; tu pénètres toute ma substance. Que ton séjour est brûlant et douloureux pour moi ; il est terrible à mon impatience ! O viens, vole ou je suis perdu ! » — Parny a répété cette situation dans le « Cabinet de toilette » où il se montre attendant sa maîtresse avec un désir sensuel agrandi par la vue ou plutôt par l'examen minutieux des souliers, de la robe et des *bouquets* de son amante. — On retrouve dans Chénier la même situation avec la même excitation sensuelle provoquée par les entours, et s'il paraît frivole comparé à cet obsédé de Saint-Preux, du moins montre-t-il plus de transport que Parny. En attendant

sa « belle Romaine, » il se la rappelle en regardant la glace, l'ottomane, les *fleurs* « dans ces cristaux par elle-même attachées » ; son sang embrasé devient la proie d'une fureur amoureuse ; mais l'art pathologique de Rousseau est remplacé ici par les raffinements du libertinage. Jamais des feux plus vifs ne le chatouillèrent, dit-il ; il veut donc « rassassier son amour indompté, » mais non pas d'une manière simple. Il somme d'avance sa bien aimée de raffiner sur leurs plaisirs en s'opposant « à ses brûlants désirs » jusqu'au moment où sous ses mains violentes tout le « lin vole en lambeaux. » Cela rappelle Bertin qui avait menacé — avec des réminiscences de Properce — son amante dont « la pudeur alarmée lui opposait encore un vêtement » : « Ote ce lin qui m'embarrasse ou des deux mains je le déchire avec fureur, » chantait Bertin. Comme on voit, Chénier a entremêlé dans l'imitation de Rousseau-Parny, des réminiscences à la Properce-Bertin. — Après l'arrivée de sa maîtresse nous devenons ensuite témoins de ces « festins secrets » dont Bertin parle avec les mêmes expressions et qui commencent avec un rapide souper et sont continués le plus tôt possible au lit. S'il y a une certaine différence entre les tête-à-tête voluptueux des deux poètes, c'est que Chénier a la discrétion de ne pas nous communiquer aussi le menu, comme fait Bertin. Ajoutons que si Chénier ne parle pas à la façon de Parny de l'écroulement du lit « pendant les transports », la mention fréquente du « lit

fatigué par les jeux » le vaut bien. De même il ne glorifie pas moins que Bertin et Parny la nudité excitant au plaisir.

La description des orgies faites en compagnie des amis entre aussi bien dans la poésie de l'époque. Une de ces descriptions, l'élégie qui commence par « Et c'est Glycère, amis.... » inspire à M. Brandes des idées qui sont ingénieuses mais absolument fausses en même temps que très caractéristiques de l'état actuel de la critique de Chénier. Le sensualisme de ce poète n'est jamais voluptueux, à entendre M. Brandes, et frivole dans le goût du temps encore moins. La peinture de l'orgie se change chez lui en un bas-relief du temps le plus ancien de la Grèce. La jeune femme aux cheveux dénoués rappelle par la chasteté du style les Ménades dansantes ; la clarté sobre de la représentation rend ce banquet une bacchanale athénienne dans du marbre de Paros. — Est-ce que cette élégie autorise M. Brandes à parler de cette sorte? A-t-il raison de parler de bacchanales athéniennes (celles d'*Alexandrie* ne lui auraient pas paru suffisantes) de bas-reliefs du temps de Phidias, de chasteté etc.? Tout ce que nous venons d'examiner et de voir, est de nature à rendre complètement invraisemblables ces paroles hardies. Regardons cependant de plus près l'élégie même dont il s'agit. Quelles sont les héroïnes de ces orgies? Ce sont des femmes qui savaient aimer avec ardeur, nous répond M. Brandes, de jeunes et belles courtisanes du temps

de Louis XVI. Parlons plus franchement. Ce sont des « ménades » pour employer l'expression favorite du poète, mais des ménades qui dansent surtout à l'Opéra, — ce sont des filles d'opéra, des ballérines « à la voix la plus rare » et d'une danse molle qui « aiguillonne au plaisir. » Ce sont des courtisanes de l'ancien régime que ces Julie, Amélie ou Rose chez qui vient le poète tout en craignant un peu la colère de Camille. Il y vient avec ses amis, les frères de Pange et Trudaine; il y vient probablement avec son frère Marie-Joseph qui — comme lui-même — après une tentative malheureuse d'embrasser la carrière militaire, ne vit à cette époque que pour la poésie, l'amitié et l'amour, tandis que leur père est consul à Marocco. Il y vient avec toute la jeunesse dorée de Louis XVI pour s'amuser voluptueusement et bruyamment jusqu'à importuner et braver les bourgeois voisins, comme avaient fait autrefois Properce et Horace. Et la mention de ces poètes prouve assez que ces orgies, si l'on veut les comparer à tout prix à l'antiquité, rappellent tout au plus les poésies libertines des temps d'Auguste, et nullement les bas-reliefs du plus ancien âge de la Grèce. Elles évoquent en même temps le souvenir des orgies menées et chantées par Bertin et Parny, pour ne pas mentionner les fameux soupers de Grimod de la Reynière qui finissaient généralement par se transformer en « orgies amoureuses » et qui étaient partagés par les courtisanes aussi bien que par les marquises, par l'Eglée

de Le Brun, la comtesse de Beauharnais et, nous croyons, aussi par la Camille de notre poète.

En effet la chasteté, l'hellénisme ne constituent pas la différence qui peut être montrée entre le sensualisme de Chénier et celui de ses contemporains. La seule différence dont l'existence puisse être établie, c'est l'élégance. Chénier est, sinon plus chaste, du moins plus élégant que son temps. Ce goût de l'élégance était en lui un penchant naturel qui fut ensuite encore mieux affermi, développé par l'étude de l'antique. Ce penchant n'était pas étranger déjà à sa jeunesse. Ce fut alors que le « sens obscène » de quelques vers de Malherbe le choque extrêmement. Il s'agit de l'ode sur l'arrivée de la jeune Marie Médicis, où la gaillardise voilée lui dicte cette remarque : « Les épithalames antiques sont remplis de tableaux tendres, jeunes, voluptueux, mais jamais licencieux ; ces peintures libertines qui excitent les sens, lorsqu'on les trouve dans une ode bachique ou dans une priapée, choquent et déplaisent dans une occasion comme celle-ci. » — Cette note prouve évidemment que Chénier ne confond pas, à la manière de M. Brandes, la chasteté avec l'élégance. Il ne voulait pas être plus vertueux à cet égard que toutes les époques décadentes, dont la chasteté relative n'est qu'un libertinage élégant et raffiné, « tendrement voluptueux ». Il faut même avouer que quelquefois ses prédécesseurs élégiaques montrent un sensualisme plus discret en comparaison des scènes des *Liaisons Dangereuses* que

Chénier n'en montre en comparaison d'eux. Il retombe quelquefois dans les obscénités, les grossièretés du roman contemporain d'où l'élégie était déjà plus ou moins sortie avec Parny et Bertin. Chénier ne se sent pas rebuté de peindre sa maîtresse au lendemain d'une nuit passée en débauche, avec toutes les marques désobligeantes de la fatigue physique. Il entre dans l'énumération détaillée, en nous montrant et les jambes traînantes, et les bras languissants, et la voix altérée et les yeux pleins de sommeil et s'ouvrant à peine, et le désordre des cheveux et l'agitation du souffle. Il ne marchande pas non plus à déshonorer sa Camille, en prenant congé d'elle, avec des injures qui seraient cruelles même à l'égard d'une vieille hétaïre épuisée, et qui sont peut-être indignes de la lyre d'un poète.— M. Becq de Fouquières a pris une autre route que M. Brandes pour excuser le sensualisme de Chénier, mais ses arguments quoique plus simples, ne sont pas plus heureux. Il attribue une grande partie de ce sensualisme aux mensonges poétiques, mais si ceci est une excuse pour l'homme, elle n'en est aucunement une pour le poète. « Sa plume ou son crayon, avoue M. Becq de Fouquières, ne se refusait pas toujours à de voluptueuses images, et ses manuscrits témoignent que son imagination l'emportait parfois jusqu'à la posession idéale de l'objet de sa passion. » Cette disposition de l'imagination que le savant commentateur aurait dû expliquer par l'influence de l'époque conforme au tempérament indivi-

duel, au lieu de l'attribuer en général à la nature humaine, cette disposition portait Chénier aussi bien à raffiner sur le plaisir selon les règles de l'Art de l'Amour qu'à se plaire dans les obscénités en vogue. Ces raffinements comme ces obscénités dans le sensualisme sont les marques de chaque période de décadence.

On a essayé encore une autre distinction, en reproduisant en partie les opinions de Nisard. « Ce qui distingue bien Chénier de la folle jeunesse au milieu de laquelle il a vécu, écrit Egger, ce qui le distingue de l'Ecole de Bernis, de Dorat, de Colardeau, c'est qu'il ne se livre ni sans regrets, ni sans remords à ce délire même des sens. » Egger demande encore si les élégiaques antérieurs à Chénier ont « de ces nobles retours de tristesse et de sévérité qui rachètent bien des égarements. » La vanité de cette tentative de réhabilitation morale est facile à démontrer. On ne saurait mieux répondre aux paroles d'Egger qu'en citant le biographe de Bertin. « Jeune et plongé dans le tourbillon d'une vie dissipée et voluptueuse, y lisons-nous, Bertin conserva toujours un fond d'idées nobles et honnêtes. Plus d'une fois on le voit rougir d'un si frivole usage de ses plus belles années et regretter ce temps qu'il a consacré à de vains amusements. » Egger n'aurait pas laissé sans mention l'Epilogue des élégies, s'il l'eût connu. Il semble que cette pièce lui aurait fourni un autre argument pour sa tentative de réhabilitation, mais n'oublions pas

que ces épilogues n'étaient que des conventions du genre. Les poètes aimaient toujours à finir leurs poésies érotiques par ces abjurations pénitentes, témoin Bertin qui regrette de même dans son Epilogue d'avoir « dissipé les trésors de sa poésie dans de frivoles jeux, » et d'avoir chanté les « honteuses alarmes » de Vénus. Il faut reconnaître d'ailleurs que la conversion n'était pas seulement littéraire et conventionnelle, fictive chez Chénier. Dans l'épître à Bailly, il dit de la poésie des siècles décadents : « Les délices des vers couvrirent les plus grandes infamies » car, ajoute-t-il, « — il est très vrai que les arts ne s'accordent pas avec des mœurs austères, » observation qui semble être une espèce d'excuse personnelle. — Dans la tragédie d'*Arminius* Chénier se montre encore plus sévère contre les idoles de la première moitié de sa carrière poétique, et il met dans la bouche des courtisanes romaines « des vers traduits d'Horace, de Tibulle, etc. » — En abjurant ses élégies, il exprimait ses intentions de consommer ses grands projets, l'*Hermès*, la *Suzanne* et d'être désormais chaste, chantant d'un ton plus austère et pouvant être lu même par les jeunes filles innocentes. Le ton de ces aveux est assez grave pour pouvoir être pris au sérieux ; ils sont si peu des jeux purement poétiques, que Chénier les répète même en prose. Ainsi dans le traité sur la décadence des lettres il regrette de s'être souvent livré « aux distractions et aux égarements d'une jeunesse *forte et fougueuse* » chose qu'il veut excuser d'ailleurs, outre son tempé-

rament physique, par le désespoir aussi où il était en proie au milieu des conditions sociales et politiques de son pays, « choqué de voir les lettres si prosternées et le genre humain ne pas songer à relever la tête. »

Nous ne serons pas aussi loin de la vérité qu'Egger en prétendant que même malgré la sincérité de ces aveux, la conversion de Chénier n'a jamais été parfaite. On n'efface pas aisément un trait aussi essentiel de son caractère que la sensualité. En effet une foule de preuves attestent que Chénier ne restait pas toujours fidèle à ce ton austère qu'il s'était proposé. On sait que son père ayant achevé sa mission, et par conséquent les revenus de la famille s'étant diminués, André ne pouvait plus vivre aux dépens de sa famille si nombreuse; il devait prendre un emploi, et ainsi il devint secrétaire d'ambassade à Londres où il s'ennuyait beaucoup, mais où en même temps il avait l'occasion de chanter les belles callipyges des ateliers. Il les chantait en des vers grecs qui respirent une ivresse, un délire que rien dans toute la poèsie érotique ne surpasse. Nous croyons que Chénier a écrit ces vers en grec pour qu'ils ne pussent pas être compris par le premier venu indiscret et criant facilement au scandale. Et ne retrouve-t-on pas même dans les odes adressées à Fanny, à la belle dont Chénier n'ose jamais chanter la beauté physique et dont il loue au contraire surtout l'âme, car elle ne lui inspire pas de désirs sensuels; n'y

trouve-t-on pas ces paroles qui doivent nous surprendre, mais qui marquent curieusement le retour insensible, involontaire à la rhétorique sensuelle dans un moment d'abandon : « Quand tu daignes me sourire, le lit de Vénus même est sans prix à mes yeux. L'idée (1) de ce vers est sans doute un hommage à Fanny dont le sourire seul est déjà assez puissant pour retenir le poète des amours voluptueux et frivoles, mais le langage n'en est pas moins un peu indécent. — Malgré ces rechutes, il est néanmoins incontestable que le sensualisme va diminuant dans Chénier à mesure que son âge mûr s'approche ; et lorsque la vie politique et sociale devient sérieuse, l'enthousiasme des premiers moments, les présages funestes des malheurs prochains et le déchaînement de l'orage révolutionnaire chassent aussitôt de son âme généreuse tous les éléments honteux de la frivolité et de la sensualité. « Cette veine de sensualité, dit très bien M. Caro, qui courait à travers ses élégies et ses églogues, quand dans l'ivresse de la vingtième année

(1) C'est encore cette idée qui se retrouve dans le fragment suivant adressé à la même personne, exprimée déjà avec une délicatesse parfaite :

Pudeur, fille du ciel, quel est-il cet humain,
Libre enfin des fureurs qu'allume le jeune âge,
Qui ne préfère point au honteux esclavage
Des plaisirs qu'un remords accompagne en tous lieux,
Un sourire de ta bouche, un regard de tes yeux ?
Volupté vertueuse et délicate et pure !...

il chantait sous des noms grecs l'indulgente nature, la volupté délirante ou la fantaisie sans lendemain, cette veine si libre et un peu folle d'autrefois, s'était comme purifiée au contact de la réalité brûlante, sous le feu des mâles passions et des héroïques colères. »

V

Modernité des sentiments *(b)*. Sentimentalité

Un autre trait essentiel de toute l'époque et qui apparaît associé au sensualisme, principalement dans l'idylle et dans l'élégie, est la sentimentalité : caractère non moins important dans Chénier que celui dont nous venons de parler. Quoiqu'une direction de la poésie moderne, dite naturaliste, ait mis le sensualisme du dernier siècle à l'ordre du jour, néanmoins on ne peut nier que la sentimentalité ne soit une disposition générale du temps de Chénier laquelle a exercé la plus grande et la plus longue influence sur la formation de la poésie du XIXe siècle. Elle ne mérite donc pas une mention moins détaillée dans cette critique de notre poète.

A côté du sensualisme c'était surtout la sentimentalité que Chénier goûtait dans la poésie antique, à ce point qu'à la fin antiquité et sensiblerie devinrent pour lui sinon des idées identiques, du moins des synonymes. C'est ainsi qu'il se prescrit dans une note de mettre dans la pièce projetée « quelque chose de *tendre* et d'*antique*. » Ces deux mots se trouvent de

même associés dans une note de l'*Amérique* «.... il salue *tendrement*, *à l'antique*, la cabane qui l'a conservé. » Léonard, son rival fameux dans la poésie bucolique, aimait dans Théocrite « les grands mouvements des passions » qu'il ne retrouvait pas dans Bion, ni dans Moschus, pleins d'ailleurs « d'esprit, de grâce, de délicatesse. » Chénier aimait aussi dans Théocrite spécialement ce qui est « touchant, pathétique, rempli de mélancolie et de larmes. » Il aimait de même Sapho comme un poète qui « s'attendrit et soupire. » Parmi les poètes latins il préférait les précurseurs de la mélancolie moderne chez qui on retrouve, pour parler comme M. J. Soury, « l'exquise sensibilité déjà un peu maladive, les rêveries tendres et délicates, le charme énervant, cette suprême *morbidesse*, la tristesse sereine, la douce mélancolie, les notes suaves, attendries » qui prêtent tant de charme à Chénier lui-même, principalement à ses idylles. Il préférait Tibulle, *son Tibulle*, « rêveur, aux soupirs séducteurs. » Il adorait Virgile dont la lecture faisait « couler des larmes » des yeux de Léonard et des autres contemporains. La Bible même nourrissait ce penchant de sa poésie ; il goûtait dans le Cantique des Cantiques « la tendresse et les transports si doux de la belle d'Egypte et du royal époux ; » il y cherchait tout ce qui était « touchant. » Il est intéressant de voir que les figures mêmes de l'Ancien Testament apparurent à son imagination colorées par la sentimentalité de l'époque. Ainsi Suzanne est pré-

sentée en l'absence de son mari aimé, pleine de « pensées tristes » à remplir les yeux de larmes, ne mangeant point, n'écoutant point les chants de ses femmes, occupée d'une rêverie profonde qui « répand une expression mélancolique sur son céleste visage. »

C'est aussi par leur trait sentimental que les poètes plus modernes obtiennent sa faveur. Il estime par excellence ceux d'entre eux qui ont des cordes tendres à leur lyre. Ainsi par exemple Pétrarque si adoré au XVIe siècle, et maintenant de nouveau en faveur, mis à la mode par les citations de la *Nouvelle Héloïse.* On ne peut le nommer dans la *Journée Champêtre,* sans que Parny s'écrie : « A ce mot un soupir échappe de tous les cœurs sensibles. » Bertin en voulant justifier sa pleurnicherie par l'exemple de Tibulle qui a « tant pleuré sa chère Néére », trouve nécessaire de mentionner aussi Pétrarque en ajoutant : « Nous savons tous par cœur ces vers pleins de mollesse que loin de ses amours Pétrarque soupire. » — Cette association du « délicieux », Pétrarque, comme l'appelle Chénier, aux poètes antiques se retrouve aussi dans Chénier. Il désire voir « les rives du Pénée qu'Amour a peuplées d'antiques rêveries, les bosquets d'Anio et, surtout « Vaucluse, retraite charmante » où il voudrait aller pour « y languir aux bras de son amante. » Une autre élégie cite dans le même vers Sapho et Ossian qui inspirent au poète également des sentiments attendris, tandis que c'est Homère qui est associé à Ossian dans une note de l'*Amérique,* selon la manière des con-

temporains. Et si Le Brun, dans son « ode sur Homère et sur Ossian » où la sérénité et la variété du poète grec est fièrement opposée au « sublime ennui » du barde monotone, cite la scène d'Ulysse et de son chien comme « du vrai, du simple heureux modèle », Chénier qui estime d'ailleurs Ossian bien davantage, cite la même scène comme une preuve éclatante des « peintures grandes et pathétiques » de l'antiquité, qu'il justifie encore par l'exemple d'Ossian. « Les héros d'Ossian, lisons-nous, marchent souvent accompagnés de leurs chiens. Le chien d'Ulysse est divin dans Homère, et il n'y a que les hommes dépourvus de sensibilité et d'entrailles qui aient pu en être choqués. » Voilà même Homère donné par Chénier comme un poète plein de sensibilité.

La poésie contemporaine devait exercer sans doute une influence encore plus grande sur la sentimentalité de Chénier que l'antiquité ou Pétrarque. Il ne cache pas, au contraire il proclame, l'impression exercée sur lui par le chef de la poésie moderne, par l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*, comme par Richardson. Il chante avec ravissement les héroïnes de ces romanciers qu'il nomme d'un mot fréquent chez lui et emprunté à Ossian « fantômes. »—« Les fantômes si beaux, à nos pleurs tant aimés dont la troupe immortelle habite *sa* mémoire » sont Julie « amante fidèle, *tombée avec gloire*, » Clarisse « beauté sainte où respire le ciel, » Clémentine « âme céleste et pure » : voilà les « mânes aux yeux charmants » qui

occupent sa rêverie. Ses yeux se remplissent de larmes lorsqu'il pense à « ces touchants objets de pleurs et de soupirs », et il désire trouver quelque part une Clémentine pour « la servir, l'adorer et vivre à ses genoux. » — Saint-Marc Girardin trouve les vers dont nous parlons excessivement modernes, échappant tout à fait au XVIIIe siècle. « Quelle ressemblance, s'écrie-t-il, et comme à mesure qu'on s'avance on voit pour ainsi dire André Chénier se séparer de la poésie du XVIIIe siècle, et trouver peu à peu les idées et les émotions qui vont devenir familières à la poésie du XIXe siècle. » Eloge un peu mal placé ici, puisque les vers en question sont à notre avis de leur temps et non du nôtre. C'est le XVIIIe siècle et non pas le nôtre qui aime à rêver sur les héroïnes sentimentales de la *Nouvelle Héloïse*, de *Grandison* et de *Clarisse Harlowe*. Jusqu'à quel point Chénier a aimé les romans sentimentaux du temps, cela est prouvé aussi par cette note de lecture écrite à propos du roman de Mme de Montolieu. « Il n'est pas très bien écrit, dit Chénier de cette *Caroline de Lichtfield*, mais c'est un de ces ouvrages charmants qui vous rendent la vertu si aimable et vous affermissent dans le vœu d'être homme de bien. Je me rappellerai toujours avec plaisir les émotions douces et délicieuses que m'ont fait éprouver mille détails pleins de vérité, de naïveté, de grâce, de délicatesse dont fourmille ce petit ouvrage. » C'est évidemment la prédilection pour les sensibleries qui a dicté cet éloge à Chénier, car d'ail-

leurs ce roman devrait être un chef d'œuvre presque supérieur à ceux de l'époque, même par exemple à une *Manon Lescaut*. Les mélodrames du siècle entretenaient de même la sentimentalité de Chénier, ainsi la pièce si célèbre de Marsollier « *Nina ou la folle par amour* » qui lui a inspiré le sujet de la « *Belle de Scio* » où l'on a retrouvé jusqu'à l'écho des rimes même de la romance jadis si populaire de Delayrac. Et pourrions-nous finir la liste des poètes sentimentaux chers à Chénier, sans mentionner celui qui a le plus secondé, le plus outré le faux goût du siècle? Mais l'influence de cet écrivain était si considérable sur Chénier comme sur toute l'époque, que nous devons nous occuper de Gessner dans le chapitre suivant, à part.

Comme nous l'avons remarqué en abordant ce chapitre, l'idylle et l'élégie étaient les genres qui se prêtaient le plus à la sentimalité du XVIIIe siècle. Commençons donc par les idylles la brève étude de cette sentimentalité.

Si on lit les églogues de Berquin ou de Léonard, on est choqué de la pleurnicherie gessnérienne dans ces sujets monotones d'amants fidèles ou infidèles, d'enfants et de parents trop tendres, d'époux sensibles, tableaux auxquels s'ajoute la peinture larmoyante de la nature, de la vie champêtre. Chénier avait un assez grand talent poétique pour sortir de ces fadaises éternelles et pour chercher des sujets plus naturels, plus vrais, à satisfaire sa sentimen-

talité. Tel est par exemple la mort prématurée, sujet favori aussi bien des poètes alexandrins que des contemporains de Virgile et de Chénier, et préféré même dans notre siècle par les poètes du *Weltschmere* comme par ceux du pessimisme. Bertin raconte dans son « Voyage de Bourgogne » une scène vue en chemin ; il a aperçu à la porte d'une église au milieu de la foule une jeune femme de la plus rare beauté qui quelques jours auparavant,

> Là dans ces mêmes lieux en triomphe amenée,
> Heureuse et le front ceint du bandeau d'hyménée,
> Se donnait tout entière à son joyeux amant...

et qui pleurait maintenant prosternée sur sa tombe. Le pendant de ce tableau tendre se retrouve, presque avec la répétition des vers cités, dans la « Jeune Tarentine », où il est raconté qu'une jeune vierge était tombée du bateau parmi les flots qui l'engloutirent, justement lorsqu'on la conduisait chez son fiancé. Les jeunes noyées étaient un sujet de prédilection pour l'Anthologie comme pour les poètes romains : Chénier a traduit aussi l'élégie de Properce où ce sujet est raconté en forme d'un songe rêvé par l'amant qui tremble pour sa maitresse. L'idylle intitulée *Amymone* contient la même histoire, mais non pas sous la forme d'un songe sinistre. Chénier répète cette fois son thème favori comme une supposition capricieuse, une fantaisie de poète, un prétexte de compliments à sa maîtresse, sans atteindre à l'émotion touchante, aux

suaves soupirs de la *Jeune Tarentine*. Il est probable que le groupe projeté des idylles maritimes devait contenir pour la plupart des situations analogues. Ainsi Chénier avait l'intention de traiter l'histoire du Céyx des *Métamorphoses*. Dans certains de ses fragments il s'agit d'hommes restés dans les flots, dans les autres d'hommes échappés au naufrage, pleurés ou joyeusement reçus à leur retour par leur famille. L'histoire d'Hylas devait peut-être aussi entrer dans le groupe de ces idylles maritimes, puisque la situation est la même. Il est vrai que ce garçon noyé est présenté comme l'heureuse proie des naïades amoureuses et doit être plutôt envié que plaint ; cependant l'irrévocabilité d'une séparation éternelle y est accusée d'une manière assez touchante par des réminiscences virgiliennes.—L'image de la mort prématurée se répète encore dans cet autre projet d'idylle fait d'après une gravure contemporaine de Bartolozzi à laquelle des vers anglais étaient ajoutés : il s'agit de deux enfants égarés et morts dans une forêt. C'est encore ici que nous devons mentionner la belle élégie restée à l'état de fragment où le fond est encore toujours épique, mais où le poète pleure, non les figures fictives de sa fantaisie, mais l'enfant de sa Fanny adorée, et où la mort de cet enfant lui inspire des accents non moins tendres et même plus vrais que ne lui en avaient inspiré la belle vierge de Tarente. Il ressent, il partage la douleur de la mère pour cet enfant dont on ne verra plus les jeux, ni « la touchante langueur » de

ses yeux d'azur, dont on n'entend plus le gazouillement et les joyeux cris, et dont il ne restera plus qu' « un souvenir, un songe, une invisible image. » — On le voit, la mort prématurée attendrit Chénier aussi bien dans l'enfance innocente que dans la jeunesse encore ignorante des orages de la vie et espérant avec confiance la satisfaction des désirs jusqu'ici retardés. C'est en effet dans ces deux moments de la vie que la fragilité de notre existence passagère, toujours faite pour nous remplir de mélancolie, est le plus propre à éveiller dans notre sein des sentiments qui arrachent facilement des larmes, et à inspirer au poète qui a un cœur assez faible, des accents d'une grâce touchante, pour ne pas dire larmoyante.

Celui qui cherche des thèmes relatifs à une mort prématurée, en trouve assez dans les inscriptions des tombes. Aussi les épitaphes antiques étaient-elles l'objet de la curiosité de Chénier. Il en a trouvé plusieurs dans les écrivains ou les poètes anciens, chez Properce, et ailleurs, comme chez les Alexandrins. L'une de ces épitaphes montre une jeune fille qui « lève les mains contre le dieu qui l'a prise innocente ». Dans une autre la jeune épouse désire voir son mari dans les heures du milieu de la nuit. Et d'autres qui entreraient très bien dans l'excellente étude de M. Boissier sur Virgile où est traité l'évolution de la croyance à l'immortalité de l'âme dans l'antiquité. Il est intéressant de remarquer en passant que Chénier qui d'après Planche, à cause de son paganisme anti-

quisant ne parle jamais de la vie future, est justement par les épitaphes et les poètes antiques amené à en parler, et non pas seulement par métaphore comme il parlait par exemple des Elysées. Mais ce qui nous intéresse cette fois principalement, c'est le fait que si Chénier embrasse ici la croyance à l'immortalité, cela sert très bien la sentimentalité de la poésie comme cela servait aussi celle des poètes alexandrins qu'il ne manque pas de traduire ou imiter. Il traduit par exemple l'épigramme de Léonidas de Tarente. Il s'agit chez celui-ci d'une jeune fille venant en songe demander aux pâtres d'arroser la pierre de son tombeau avec du lait pur, car il y a « un commerce d'amour et de doux souvenir, » entre les morts et les vivants. Cette épigramme rappelle « l'épisode touchant » de l'*Amérique* dont la « jeune héroïne » va au tombeau de son amant, y est prise par le délire, devient folle (c'est de nouvean une *folle par amour*), ne mange point, retourne toujours au tombeau, et lorsqu'on lui apporte à manger, prend le lait, et tandis que « des larmes coulent de ses yeux », en verse la moitié sur la tombe en invoquant la mort et mourant en effet. — Elle rappelle encore cette autre américaine qui aurait dû aller « pleurer sur le tombeau de son enfant et y exprimer du lait de ses mamelles. » Les notes de Chénier montrent curieusement ses efforts pour encadrer dans des idylles, les épigrammes ou plutôt épitaphes antiques de cette espèce. « Il peut mettre la scène près d'un tombeau,

sur le bord de la mer, lisons-nous quelque part, et traduire là l'épigramme LXII de Callimaque. » Et ailleurs on trouve ce projet plus détaillé : « Quelques pensées *attendrissantes* qui commencent entre deux jeunes vierges et peut-être un jeune garçon, ou plus, ou autrement. » Les personnes découvrent (chose fréquénte dans Gessner, Bertin, Léonard, etc.) une pierre sur laquelle doit être « une épitaphe intéressante, celle d'une jeune fille qui a dansé dans ces lieux-ci. On peut imiter une épitaphe *touchante* d'une jeune fille qui se trouve dans Span. Finir en représentant tous les jeunes gens frappés et *attendris* et songeant à l'avertissement que cela leur donne, et s'en retournant chez eux, un à un, la tête baissée et sans mot dire ». C'est encore le cadre, la situation finale de la charmante *Clytie*. Bertin raconte dans son *Voyage de Bourgogne* qu'il a vu cette jeune veuve infortunée que nous avons déjà mentionnée, prosternée sur la tombe de son mari défunt.

Pâle, les yeux en pleurs, au trouble abandonnée,
A grands cris l'appelait, l'appelait vainement.

De même le voyageur de Chénier, entendant des gémissements, s'avance, « il voit au bord d'un ruisseau une jeune femme échevelée, tout en pleurs, assise sur un tombeau, une main appuyée sur la pierre, l'autre sur ses yeux ». Elle pleure son mari mort après trois mois de mariage. Comme les inscriptions antiques, elle reproche aux dieux leur

cruauté, elle désire revoir son mari au moins à minuit, elle veut mourir. A l'approche du voyageur elle s'enfuit, et l'étranger lit l'épitaphe pleine d'adieux tendres à l'épouse abandonnée, pleine d'un amour survivant même à la tombe ; c'est, comme la plainte de la jeune veuve, le chef-d'œuvre de la poésie sentimentale. Le voyageur n'osant verser du miel et du lait avec ses mains étrangères, répand des fleurs sur le tombeau, écrit quelques mots sur la pierre pour demander pardon à l'infortunée indiscrètement troublée par lui : « Puis il remonte à cheval et s'en va, la tête penchée et mélancoliquement, pensant à son épouse et craignant de mourir. » — Qu'il est dommage que la plus belle idylle de la poésie française soit restée à l'état de fragment ! Chénier n'a jamais rien écrit de mieux senti, de plus parfait.

Il y a encore un autre groupe d'idylles consistant seulement en quelques pièces, mais dont deux sont d'une beauté et surtout d'une importance de premier ordre. C'est le groupe des jeunes mourants. Telle est Néère qui avait criminellement abandonné sa mère pour son amant et qui se meurt maintenant abandonnée par l'infidèle. C'est à celui-ci qu'elle adresse ses dernières paroles en « ouvrant sa bouche en un dernier effort, les yeux remplis de langueur et de mort, » pour exhaler avec sa voix « toujours tendre et doucement plaintive » des soupirs mélodieux. Toute la sensibilité de la situation est dans les paroles de la belle mourante. Elle en épuise un peu trop co-

quettement peut-être toute la matière ; mais le sentiment est vrai, le repentir du passé est sincère et l'abandon dont la jeune fille est victime va au cœur. Tel est encore le *jeune malade* qui est près de mourir dans son amour inavoué et désespéré. La sentimentalité s'associe chez lui à un certain sensualisme. Il aime une vierge dont il avait observé les appas avec des yeux avides au milieu de la danse et qu'il avait revue depuis pleurer sur la tombe de sa mère, ce qui lui a révélé ensuite la beauté de son âme. On a remarqué que, dans cette idylle, prise d'ailleurs dans un poète byzantin, c'est la *Phèdre* de Racine, pièce qu'il savait presque par cœur, qui a inspiré Chénier ; mais ce qu'on a oublié de remarquer, c'est ce que les situations, voire les expressions empruntées au grand tragique ont perdu ici toutes leurs qualités raciniennes. La mère qui adresse une prière touchante aux dieux pour son enfant malade et qui prie ensuite son enfant de rompre le silence, d'avouer la cause de ses souffrances, de ne pas la laisser seule, et de ne point aller rejoindre son père, de ne pas vouloir que ce soit elle qui lui ferme les paupières ; cette mère est tout à fait dans le goût du XVIIIe siècle. De même ce fils qui ne mange plus, et qui en rompant enfin le silence, s'écrie plaintivement : « Ce lit me blesse, ce tapis qui me couvre accable ma faiblesse et me lasse ! » et qui tombant ensuite dans un état moitié rêverie larmoyante, moitié délire, trahit son secret, adresse à sa belle adorée des exclamations sentimentales :

« Viendras-tu point aussi pleurer sur mon tombeau?... Viendras-tu point aussi dire sur mon tombeau : Les Parques sont cruelles ! » — Les figures de Racine sont moins énervées, sont infiniment plus passionnées, comme cela convenait au grand siècle. Songez à cette vieille nourrice qui oppose au silence opiniâtre ou comme elle dit « inhumain » de sa maîtresse des reproches farouches respirant une douleur désespérée, qui la menace de mourir avant elle, si elle s'obstine à vouloir se tuer, qui lui dit : « Mourez donc, mais pour fermer vos yeux cherchez une autre main ! » Songez à Phèdre qui ne mange pas, ne dort pas, à cette « femme mourante et qui cherche à mourir, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire » qui peut déjà à peine marcher et s'écrie irritée : « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! » Elle s'emporte contre cette « importune main » qui l'a parée, et enfin, épuisée dans les luttes, exaspérée par sa nourrice, elle avoue son amour criminel en phrases saccadées, osant à peine prononcer les mots sous l'horreur desquels elle succombe. — Faut-il comparer les deux scènes d'aveu, copiées l'une sur l'autre et cependant si inférieures l'une à l'autre? La mère du jeune malade ayant nommé la belle adorée, le fils gémit : « Dieux, ma mère, tais-toi, tais-toi ! Dieux, qu'as-tu dit? » C'est la faible imitation de l'exclamation terrible de Phèdre effrayée et tressaillante : « Hippolyte ! Grands Dieux ! — C'est toi qui l'as nommé ! » — Ensuite le jeune homme envoie sa mère à

la belle, au père de celle-ci, avec des présents de toute sorte pour fléchir la vierge « fière, inflexible » :

Prends mes jeunes chevreaux, prends mon cœur, prends ma
Jette tout à ses pieds, apprends lui qui je suis ; [vie;
Dis-lui que je me meurs, que tu n'as plus de fils ;
Tombe aux pieds du vieillard, gémis, implore, presse ;
Adjure cieux et mers, dieu, temple, autel, déesse...
Pars et si tu reviens sans les avoir fléchis,
Adieu ma mère, adieu, tu n'auras plus de fils !

Cela rappelle la scène où Phèdre envoie Œnone pour fléchir Hippolyte, ce « jeune ambitieux ».

...Pour le fléchir enfin tente tous les moyens,
Tes discours trouveront plus d'accès que les miens ;
Presse, pleure, gémis, peins-lui Phèdre mourante,
Ne rougis point de prendre une voix suppliante.
Je t'avouerai de tout, je n'espère qu'en toi.
Va : j'attends ton retour pour disposer de moi.

On avait reproché à Racine de n'être pas assez rude et puissant dans le pathétique de ses pièces ; cependant quelle force entraînante dans la peinture de ces destructrices luttes intérieures en comparaison de l'idylle de Chénier qui ne s'élève que tout au plus jusqu'au ton pathético-sentimental si cher aux *héroïdes* de l'époque ! M. Becq de Fouquières dit que ce n'est pas « le génie dramatique » de Racine qui inspire Chénier, mais « le génie élégiaque, le cœur de Racine, le côté pur et virgilien ». Disons plus franchement que le poète bucolique énerve son grand modèle et renchérit sur tout ce qu'il savait décou-

vrir de sentimental en lui, disons franchement que Racine lui-même n'était qu'un poète *tendre* pour Chénier (1), comme il l'avoue dans ce fragment de l'*Art d'aimer*.

Les Grâces dont les soins ont élevé Racine
Aiment à répéter ses écrits enchanteurs,
Tendres comme leurs yeux, doux comme leurs faveurs.
Belles, ces chants divins sont nés pour votre bouche.

Chénier était selon le témoignage de ses contemporains « naturellement mélancolique et accablé sous le poids d'une sensibilité dominatrice. » Ce tempérament qui peut être observé dans les idylles, se montre encore avec plus de franchise dans les poésies subjectives, dans les élégies. Si Boileau avait déjà nommé l'élégie « l'élégie plaintive qui gémit », elle est pour Chénier la poésie essentiellement sentimentale « tendre, à la voix gémissante ». Et si Boileau disait de Tibulle avec la propre expression de celui-ci qu'il *soupire* ses vers, Chénier emploie opiniâtrement

---

(1) De même que pour ses contemporains. Voici la liste des « auteurs de l'amour » dressée par Gentil-Bernard :

Chaulieu, Quinault, *Racine, La Fontaine,*
L'amant de Laure, et ces dieux de Paphos,
Anacréon, *la muse de Lesbos,*
Pétrone, *Horace*, *Ovide* enfin, Ovide...
L'ardent *Catulle* et *mon Tibulle* aussi...

Voilà à peu près la liste des auteurs favoris de Chénier lui-même.

la même expression avec ses synonymes pour ses « chansons douloureuses » dans lesquelles il « verse des pleurs, gémit et pleure ses douleurs », et dont la lecture fait soupirer même l'amante infidèle. Il répète l'expression d'Ovide si caractéristique et employée déjà par Bertin : « molles élégies ». Sa muse est une muse « à pas rêveurs, mélancolique et lente » adorant la « douce mélancolie, l'aimable mensongère » qui le remplit « d'une sensible et charmante langueur ». — Le XVIIe siècle connaissait déjà par Lafontaine et par Mme Deshoulières les joies de la « tendre rêverie » et des « mortelles langueurs » ; mais c'est au XVIIIe siècle que fut réservée la gloire d'adorer avec Chénier la « douce langueur séduisante » telle qu'elle se montre dans les élégies de Le Brun, d'ériger en système la pleurnicherie, de mettre à la mode toute une phraséologie sentimentale. Les expressions favorites de Chénier sont empruntées presque toutes à cette phraséologie telles que « douces faiblesses, l'oisive rêverie au suave délire, amoureuses souffrances, tendres emportements », et d'autres dans lesquelles les mots « langueur et mélancolie, tendre et doux » se combinent indéfiniment. Nous en avons retrouvé plusieurs toutes faites dans le lexique des contemporains. Ainsi dans Parny « molles langueurs, douce mélancolie, voix plaintive et tendre, douces fureurs »; et dans Bertin « tendre langueur, rêveuses douleurs, touchant objet de ma dernière flamme, doux objet de mes vœux », etc.

Naturellement l'idée de la mort prématurée ne joue pas un rôle moindre dans ces élégies que dans les idylles. Elle devient même indiscrète dans ces vers volontiers pleurnicheurs à la façon du temps. Puisque l'infidèle Eléonore « a juré son trépas. » Parny « sans regret, du flambeau de ses jours voit déjà la lumière éclipsée », sa seule consolation est d'être pleuré par ses amis et par l'infidèle même « lorsqu'un tombeau triste et silencieux renfermera sa douleur et sa flamme ». Bertin aussi, ayant cessé de plaire à Eucharis, pense que « de sa douleur il n'a plus qu'à mourir », et il espère de même que personne ne « pourra le voir descendre dans le cercueil à la fleur de ses jours », sans le plaindre. — Cette coquetterie dans la pensée d'une mort prochaine Chénier en use aussi , soit qu'il souffre par métaphore à cause de l'infidèle, soit qu'il souffre réellement de son mal chronique qui l'avait contraint à quitter la carrière militaire. Il se plaint de ce que par la trahison de la volage « le sort, si près de son berceau, ouvre à ses jeunes pas ce rapide tombeau », il adresse un adieu suprême à ses amis... « Amis, oui j'ai vécu, ma course est terminée ! » Une autre fois, tourmenté par les « sables brûlants » il se prépare à descendre au tombeau et il se console par cette idée que ses amis garderont sa mémoire et « pleureront son sort. » Il leur exprime, comme l'avaient fait Parny et Bertin, ses dernières volontés, il les prie de l'enterrer dans un lieu où le passant puisse lire son épitaphe faite par

eux, et puisse le plaindre. Sa maladie lui inspire des accents mélancoliques à chaque moment. Lorsqu'il souffre, il se désespère bien vite, des pensées trop tristes l'envahissent ; alors il ne voit que le mal sur la terre, dit-il, et il pense que la mort subite est le seul bien de l'homme. Il croit « traîner à vingt ans une infirme vieillesse », il pense qu' « il vaut mieux n'être pas que d'être misérable. » La note suivante, ajoutée au fragment que nous venons de citer, nous trahit toute la complaisance de Chénier dans cette sorte de coquetterie: « Finir par plusieurs pensées mélancoliques et un peu sombres et enfin par ce mot ancien que le premier bonheur est de ne pas naître et le second, etc... »

Il est sûr que malgré ses efforts, les pensées du poète ne se coloraient pas encore à cette époque d'une mélancolie assez sombre ; cette mélancolie restait encore trop tendre, larmoyante même. Elle ne s'élevait pas au-dessus des regrets des joies sensuelles de la vie. C'est ainsi que l'on trouve chez lui des regrets si fréquents sur ce que la vie terrestre a de passager et de fugitif, sur la fuite de ses « jours de printemps », la plainte contre la vieillesse (d'après Mimnerme), où il prétend préférer la mort à la vieillesse incapable de plaisirs. En un mot c'est un épicuréisme mélancolique dont la plus belle expression sont les vers suivants où les réminiscences érotiques de Properce et de Catulle sont entremêlées avec des lieux communs sentimentaux pris dans

Mme Deshoulières et dans Léonard : la nature meurt et renaît, dit le poète, mais pour nous

Pour nous un autre sort est écrit chez les Dieux.
Nous n'avons qu'un seul jour, et ce jour précieux
S'éteint dans une nuit qui n'aura point d'aurore.
Vivons ma Lycoris, elle vient à grands pas
Et dès demain peut-être elle nous environne.
Profitons du moment que le destin nous donne,
Ce moment qui s'envole et qui ne revient pas,
Vivons, tout nous le dit ; vivons, l'heure nous presse ;
Les roses dont l'amour pare notre jeunesse
Seront autant de biens dérobés au trépas !

N'est-ce pas comme un écho ou plutôt une anticipation sans doute trop lointaine et trop vague de ces plaintes mélodieuses que chante Elvire :

Aimons donc, aimons donc, de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !

Seulement ici comme partout où l'on croirait entendre chez Chénier les sons de l'école romantique, il faut remarquer que les plaintes ont chez lui généralement un fonds de sensualisme, l'attendrissement cache des arrière-pensées sensuelles.

Les deux grandes passions de Chénier, l'amitié et l'amour, sont les passions sentimentales par excellence ; conséquemment elles doivent avoir une part bien large dans ses élégies, d'autant plus qu'elles sont selon Chénier aussi inséparables du vrai talent poétique que l'une de l'autre. On sait qu'il avait des

amitiés nobles et capables de persister de son enfance jusqu'à son dernier jour, mais ces espèces de relations n'étaient nullement rares dans son temps, et lorsqu'il voulait justifier ses amitiés par les exemples de l'antiquité, il ne faisait qu'imiter son époque qui aimait à se vanter d'avoir même dans les sentiments de l'amitié un goût antique. D'ailleurs il n'est pas plus antique dans ses sympathies que ne l'étaient Parny et Bertin. Il comble l'amitié d'éloges les plus tendres. Il prétend avoir besoin d'amis pour épancher dans leur sein ses joies et ses douleurs, pour être consolé par eux lorsque — ce qui lui arrive souvent — « son visage se baigne de ses pleurs et tombe sur son sein. » — Ses amis sont toujours mêlés à ses rêveries solitaires :

> Alors je me souviens des amis que je pleure,
> Des temps qui ne sont plus, d'un espoir qui me leurre...

Lorsque après avoir rompu avec sa maîtresse, *un sublime ennui* (cette expression se trouve aussi dans Bertin) l'envahit, il soupire aussitôt après ses amis à qui il reproche de le laisser seul en un tel moment. Il voudrait voir leurs « doux regards sur lui s'attendrir et pleurer, » il se console du moins avec la pensée que quoique absents « ils accusent son sort et prennent sa défense. »

L'amour à son tour fournit à Chénier encore plus d'occasions pour les épanchements. Que de lamentations dans les reproches adressés à Camille,

que de pleurs versées avec ou sans raison ! Les poètes antiques imités dans ces plaintes amoureuses deviennent eux-mêmes plus tendres, d'une tendresse plus délicate et plus énervée qu'ils ne le sont dans l'original. Il faut voir par exemple la façon très curieuse dont Chénier a imité un passage de Térence. Il s'agit chez celui-ci d'un jeune homme désespéré dont la belle maîtresse s'est enfermée avec un soldat et qui voulant rompre avec elle, est désarmé par la seule apparition de Thaïs : il se laisse persuader d'aller à la campagne pour quelques jours et il prend congé de sa belle. Chénier encadre les désirs ardents contenus dans l'adieu du jeune amoureux dans une épître élégiaque adressée à sa maîtresse. Nul doute que Camille ne soit moralement supérieure à la courtisane de Térence et que Chénier lui-même ne vaille plus que l'ingénu Phédra : néanmoins nous ne pouvons pas ne pas préférer le discours de l'amant antique, cette passion sincère, cette émotion profonde d'une âme vraiment naïve, à cette imitation affadie, à cette jalousie factice et sentimentalisée. On objectera peut-être que Chénier a bien su peindre l'amour à l'antique dans d'autres élégies. On citera probablement la pièce où, comme l'affirme M. Becq de Jonquières « le style homérique se plie heureusement aux grâces de l'élégie » et où Chénier « parle des femmes comme Homère des Muses. » — Eh bien, regardons les vers prônés par le savant éditeur comme des vers si classiques, voire homériques. Chénier écrit qu'il ne peut rien faire

contre la toute-puissance de l'amour ; l'absence même de la belle ne lui sert de rien à cause des souvenirs toujours trop vifs, et il s'écrie :

Doux et cruels tyrans, brillantes héroïnes,
Femmes, de ma mémoire habitantes divines,
Fantômes enchanteurs, cessez de m'égarer.

C'est précisément à ces vers-ci que se rapportent les louanges de M. Becq de Fouquières. Mais est-ce vraiment la manière dont Homère parle des Muses ? N'est-ce pas plutôt celle dont Chénier parle des héroïnes de Rousseau et de Richardson, « ces fantômes si doux dont la troupe immortelle habite sa mémoire. » — On le voit, il y a une identité même dans les paroles. C'est encore la manière dont Chénier parle des amantes parfaites habitant l'Elysée et qui sont probablement les mêmes « mânes aux yeux charmants » de ces romanciers :

Venez me consoler aimables héroïnes !
O Léthé fais-moi revoir leurs retraites divines,
Viens me verser la paix et l'oubli de mes maux !

Ajoutons que les élégies, ou, comme l'auteur les nomme, les odes à Fanny, qui s'approchent déjà davantage des accents lamartiniens, de la mélancolie séraphique, se tiennent encore presque exclusivement dans le ton sentimental du siècle. La phraséologie contemporaine s'y montre aussi bien que dans les autres poésies de la jeunesse du poète ; il y est parlé de « faibles accents,

douces langueurs, lentes rêveries ; » *pâle* et *gémir* sont ici les mots les plus fréquents qui se répètent à chaque pas. Mais, disons le encore une fois, ces élégies ne doivent pas être regardées comme des poésies diamétralement opposées à celles inspirées par Camille. Le poète ne donne pas ici des choses inouïes et incroyables de sa part, il ne fait que développer l'un des deux éléments de ses premières élégies, l'élément sentimental.

Sans doute Chénier ne restait pas toujours à cette superficie des sentiments. Les germes de la mélancolie moderne qu'avait contenus déjà le XVIII[e] siècle, se trouvent encore mieux développés chez lui que chez les autres contemporains dont les poésies semblent quelquefois écrites par un auteur qui a subi déjà notre maladie morale à nous, le *mal du siècle*. Chénier avait l'âme assez poétique et le cœur assez profond pour écrire de ces poésies plus que personne à cette époque, surtout pendant et après son séjour à Londres. Cette capitale était bien propre à rendre mélancolique un parisien, et Chénier s'y sentait assez malheureux à cause de la solitude où il vivait, à cause de l'orgueil aristocratique de la société anglaise où ce secrétaire d'ambassade avec son origine d'une noblesse un peu douteuse ne se sentait pas assez estimé. Il y a un projet d'élégie qui ne consiste que dans quelques lignes en prose, mais qui montre comme il se sentait isolé : « J'ai été à ce bal où toutes ces belles anglaises... je les regardais sans rien dire... je portais

envie à ceux à qui elles parlaient et de la main de qui elles acceptaient des oranges, des glaces. » Mais cet autre fragment mieux connu et resté aussi en prose, parle déjà d'un ton plus grave : « Ceux qui ne sont pas heureux, aiment et cherchent la solitude, écrit Chénier dans *ce morceau de sa triste et pensive jeunesse.* Elle est pour eux un grand mal encore plus qu'un grand plaisir ; alors le sujet de leur chagrin se présente sans cesse à leur imagination, seul, sans mélange, sans distraction ; ils repassent dans leur mémoire, avec larmes, ce qu'ils y ont déjà repassé cent fois avec larmes ; ils ruminent du fiel, ils souffrent des souffrances passées et présentes ; ils souffrent même de l'avenir ; car quoiqu'un peu d'espérance se mêle toujours à tout, cependant l'expérience rend méfiant, et cette inquiétude est un état pénible. On s'accoutume à tout, même à souffrir..... Oui, vous avez raison, cela est bien vrai. Si cela n'était pas vrai, je ne vivrais pas, et vous qui me parlez, vous seriez peut-être mort aussi. Mais cette funeste habitude vient d'une cause bien sinistre, elle vient de ce que la souffrance fatigue la tête et flétrit l'âme ». — Quelle analyse délicate de l'état d'âme de Chénier !

Parmi les poésies elles-mêmes proprement dites, c'est ici que peuvent être rangées ces petites élégies qui consistent en quelques réflexions douloureuses conseillant la résignation, et d'autres encore plus brèves, plus pleines d'énergie et d'émotion pro-

fonde. Telle est celle-ci où il se débat contre la pensée du suicide qui devient chez lui de plus en plus grave, l'envahit souvent et met sur ses lèvres cette exclamation violente : « Lâche ! Aime donc la vie ou n'attends pas la mort ! » Et cette autre qui en est comme la suite, l'explication, et dans laquelle il dit que lorsqu'enfin « las d'être esclave et de boire le calice amer de la vie, las du mépris des sots qui suit la pauvreté », il veut déjà s'abandonner « à la mort volontaire et prochaine». Mais à la vue du poignard levé son cœur « s'ouvre à la faiblesse, ses parents, ses amis, l'avenir, sa jeunesse , ses écrits imparfaits » lui reviennent à la mémoire ; comme la plupart des humains, il devient lâche et cherche au lieu de mourir « quelque prétexte ami de vivre et de souffrir, et la mort lui semble un nouveau mal le plus cruel de tous ».— Il faut lire aussi dans l'*Hermès* cet hymne aux accents si sincères et adressé à la Mort « que l'insensé redoute » mais qui est « l'espoir des malheureux qui n'ont plus d'espoir », qui est « juste, et remet tous les hommes au niveau ». — Finissons par l'élégie écrite à Versailles abandonnée où le poète s'est retiré lassé, blasé de la vie actuelle, des luttes politiques et des cruautés révolutionnaires. Il y est venu chercher « un peu de calme et d'oubli »; il y est tombé réellement dans une « oisive et morne paresse ». Son âme « d'ennui consumée » s'endort dans des langueurs. La poésie elle-même, cette source jadis si féconde, ne le rafraîchit guère plus ; louange et renommée n'inquiétent plus ses désirs. Et si les

rayons d'un nouvel amour dorent un peu ses jours sombres, et s'il se ranime un peu à ce nouveau sentiment comme au signe de ce que son âme « n'est point encore flétrie, sa vie encore n'est point tarie » ; il regarde vers Paris, et les images de la Terreur troublent aussitôt son âme apaisée; elles le poursuivent et lui ôtent tout espoir en une vie nouvelle. — Cette élégie marque pour ainsi dire l'apogée de la poésie sentimentale de Chénier. Les accents plaintifs prédominent encore toujours, c'est vrai, mais la raison de l'amertume dans ces vers n'est plus si mesquine que celle des pièces projetées en Angleterre. Il ne s'agit plus des chagrins de l'ambition blessée, il ne s'agit plus d'épanchements de mauvaise humeur causée par quelques moments de souffrance physique. Non, on sent dans ces vers que Chénier a déjà beaucoup souffert; son âme a déjà traversé des combats sérieux. Cette perle de la poésie française était enfantée vraiment parmi des douleurs cruelles.

Chénier s'est élevé encore plus haut, à des tons bien plus sublimes; mais nous réservons ceux-ci pour le chapitre suivant, où ils nous fourniront un contraste surprenant et agréable.

VI

Modernité des sentiments : *(c)* Mignardise

Chénier se vantait d'être sensuel ; il mettait de la gloire dans sa sentimentalité, mais quant à la mignardise, à la minauderie de cet âge du rococo, il exprimait souvent le dédain le plus absolu pour ce faux goût : nous l'avons observé en parlant de son classicisme. Il s'efforçait de s'en abstenir le plus possible. Ainsi il se recommande à lui-même dans le plan d'une bucolique maritime : « tout ce que les choses maritimes ont de plus naïf, de plus simple. » — Malheureusement il y ajoute encore ceci : « et de plus vivant, » ce qui contredit déjà assez l'autre partie de son programme. Il déclarait tout haut sa poésie « simple et grecque, » et l'on remarque à chaque pas qu'il veut s'opposer avec un scrupule jaloux à la mignardise contemporaine. C'est le point de ses théories esthétiques où il contredit par principe son siècle, mais tout cela au lieu de nous convaincre éveille plutôt nos soupçons. Ces efforts si énergiques pour arriver à la simplicité excluent déjà l'idée de la simplicité vraie : nous sommes portés à croire que Chénier ne décla-

mait autant contre cette tendance du temps que parce qu'il avait le vague pressentiment de n'avoir pu s'y soustraire autant qu'il l'aurait désiré. La poésie française moderne n'avait connu la naïveté et la simplicité ni au XVIe siècle qui est l'époque où, du reste, elle s'en est le plus approchée, ni au XVIIe, où les Molières eux-mêmes, tout en admirant la simplicité de la poésie populaire, ne savaient pas créer des Agnès vraiment ingénues. Elle le connaissait encore moins au siècle suivant plein d'une rhétorique à la Rousseau, en dépit ou plutôt justement à cause de ses efforts trop voulus vers le naturel. Bernardin de Saint-Pierre le premier qui a introduit les figures d'enfants dans le roman français, y réussit aussi peu que n'importe quel autre des contemporains, malgré la grande réputation qu'il a d'être simple. Et pensons surtout aux modèles antiques de Chénier, à la poésie alexandrine et romaine, à leur grâce énervée, doucereuse, efféminée, à leurs ornements recherchés et surchargés, à leur mollesse délicate et coquette, qui sont aussi éloignées que possible même de l'ombre de la simplicité naïve.

Nous avons pu observer dans le sensualisme de Chénier ce manque de naturel et de simplicité ; sans vouloir répéter ce que nous avons dit plus haut, il faut néanmoins revenir un peu cette fois à cette affaire. C'est spécialement pour cette occasion que nous avons réservé l'examen d'un certain groupe d'idylles. On sait que Chénier prétend que depuis Segrais, le seul poète bucolique « connu de Palès, »

c'est dans ses idylles que se trouvent des bergères et des bergers réellement *vrais*. Eh bien, ces bergers étaient vrais pour l'époque où l'on pouvait construire le célèbre hameau du Petit Trianon, ils ne le sont pas pour nous : il est possible que même à Alexandrie on ne les aurait pas acceptés comme vrais, mais à Rome peut-être ils auraient plus facilement passé pour des bergers naturels, réels. L'espace nous manque pour présenter toutes ces figures, mais en voici quelques-unes. Celle-ci s'appelle Naïs Ahoui, c'est la charmante jeune fille de Théocrite, n'est-ce pas, qui affecte des manières hautes pour mieux cacher son amour et qui ne cède que malgré soi à la passion enivrante, avec une pudeur non simulée ? Nullement. C'est une coquette qui connaît et emploie tout l'art d'une séduction chatouillante et dont le refus ne sert qu'à enivrer encore plus son adorateur déjà audacieux. La situation suprême est si fortement accusée ici, avec une volupté si libertine qu'il est évident que Chénier n'aimait pas moins la frivolité artificielle que Le Brun qui n'a pas autrement imité lui-même l'*Oaristys* de Théocrite, ou que Bertin qui, dans sa romance sur Lisette, cette gauloiserie si piquante, raconte à peu près la même histoire d'une *ingénue* d'ailleurs aussi peu naïve que la coquette de Chénier. — Celui-ci a aussi son ingénue dans une autre idylle ; c'est une courtisane ingénue, qui est telle en effet. La *jeune Locrienne* vit une vie tellement instinctive qu'elle n'a point de sens moral si élémentaire qu'il puisse être.

Lorsqu'on lui fait des reproches sur sa vie malhonnête, elle n'y comprend rien, elle sent seulement qu'on l'a grondée, offensée ; elle fond en pleurs, mais ses larmes s'apaisent bien vite. Elle est encore la figure la plus antique du poète, du moins antique selon la conception que l'auteur des *Romische Elègien* s'était formée de l'antiquité. La vie de cette fille est vraiment un *Naturleben*. Cependant nous ne croyons pas que l'on fît tort à cette locrienne en l'appelant parisienne, et que l'on fût trop éloigné de la vérité en supposant que le poète n'a hellénisé que par des raisons de décence, une aventure personnelle dans cette petite histoire racontée avec tant de grâce et avec une vigueur admirable pour ce qui est de la peinture des caractères.

Passons à cette fillette, Euphrosyne, qui envie les adorateurs à sa sœur, mais qui attend l'avenir prochain avec tant de confiance dans les appas de sa beauté physique. N'est-elle pas une véritable enfant de l'ancien régime qui ne parle de « bergers » que par convention ? — Il y a dans ces églogues toute une foule d'hommes et de femmes qui portent ces noms conventionnels : berger, bergère ou même naïade, nymphe, et qui rappellent tous le sensualisme ultra-raffiné des contemporains de Grimod de la Reynière. Ces pâtres, ces bergers aux lèvres blasées veulent savourer la « douce âpreté » des vierges à peine arrivées à l'état de puberté ; ils désirent goûter « d'un fruit à peine mûr l'aimable crudité. » Ces naïades, ces

nymphes sont à leur tour friandes de jeunes garçons d'un certain âge « où le jeune adolescent ressemble encore à une vierge, a une voix argentine, est incertain, et peut devenir un homme ou une fille. » C'est donc l'âge des enfants grecs et romains chantés par Anacréon et Horace, l'âge préféré par les libertins antiques dont les ignominies renaquirent et même devinrent à la mode dans le temps où Chénier vivait. Rien de surprenant donc si Chénier, pour peindre ces galanteries voluptueuses, ces débauches raffinées des gourmets, emprunte aux poèmes infâmes de l'antiquité leurs couleurs, leurs expressions, leurs vers. Rien de surprenant si ces naïades en initiant ces enfants aux secrets de la volupté, leur donnent des conseils tirés de l'Art d'aimer.

Eh quoi ton jeune sein
Tremble et s'élève ? Enfant, tiens, porte ici ta main :
Le mien plus arrondi s'élève davantage...
Ce n'est pas seul qui diffère chez moi...

Nous avons déjà dit que Chénier avait projeté, même en partie écrit, un véritable Ars Amandi : ces fragments sont l'expression suprême de tout ce qu'il y a de plus mignard dans la volupté.

La mignardise dans la sentimentalité joue chez Chénier un rôle encore plus important. C'est surtout ici que l'on peut observer sa manière de moderniser les modèles antiques et de s'abandonner complètement au goût environnant. Examinons par exemple la tra-

duction de l'épigramme de Léonidas de Tarente intitulée *Mnaïs*. Sainte-Beuve avait déjà remarqué que Chénier parle d'une jeune bergère, tandis que le poète alexandrin parle d'un pâtre. « Pourquoi, demande-t-il, cette substitution de Mnaïs la bergère au berger Clytagoras ? Pourquoi cette jeune fille enlevée par la mort à vingt ans et qui est là pour simuler l'élégie, pour émouvoir et surprendre la sensibilité du lecteur ? » Il y répond lui-même. « C'est qu'en France la poésie toute seule, dans sa simplicité et son charme ne nous touche que médiocrement. C'est que le vœu tout pastoral de l'ancien berger fait moins d'effet que si on le met dans la bouche d'une bergère, d'une Estelle, d'une Nina quelconque, d'une infortunée. Chénier le savait bien ; s'il se méfiait du goût de son siècle et de son pays, il croyait devoir y sacrifier un peu. Aussi ne lui reprocherai-je pas ce léger enjolivement et cette féminisation du petit chef-d'œuvre antique. »

Voilà des reproches bien graves contre toute la poésie française en général pour justifier Chénier. Disons plutôt simplement que ce poète sous l'influence de son époque ne savait pas, ne pouvait pas résister au désir d'introduire aussi ici son thème favori, la mort prématurée. Et Léonidas n'est pas le seul écrivain antique que Chénier ait retouché selon le goût de son siècle. Il faut regarder ce qu'il fait avec son poète préféré, *son* Tibulle. Celui-ci raconte qu'il s'est jeté aux pieds de l'infidèle Marathus et le pria si

tendrement de lui être plus fidèle que l'enfant lui-même éclata en pleurs que le poète à l'âme trop crédule se hâta ensuite d'essuyer. Cette élégie fut imitée d'abord par Bertin, qui naturellement changea le garçon en une fille, et ajouta de nouvelles preuves de sensibilité : il a baisé les pieds de sa maîtresse, etc. Cela ne suffisait pas encore à Chénier, qui renchérit même sur Bertin en disant qu'après avoir essuyé les larmes de sa belle, il a baisé le mouchoir. Couvrir de baisers les mouchoirs mouillés par les pleurs de la bien aimée, que c'est bien dans le goût du XVIIIe siècle!

Les élégies à Fanny le sont peut-être encore plus. Cet amour commence par ceci que le poète découvre qu'il est encore capable d'aimer puisqu'il est troublé par les regards de Fanny dont il cherche les pas pour « s'égayer ou gémir auprès d'elle. » Occupé par « les douces chimères d'amour » il voit avec jalousie les doux regards de Fanny se porter, s'attendrir sur d'autres. Mais quand « sur son visage une sueur involontaire exprime le dépit de son cœur, » un regard caressant et furtif suffit pour calmer sa souffrance amère. Il envoie des fruits à l'enfant malade, à « la fleur débile, tardive » de cette « mère craintive, » accompagnés de tendres vœux, en exprimant, en même temps ses regrets de ne pouvoir s'offrir soi-même à la mort pour sauver l'enfant. Il le sauverait volontiers, car alors Fanny viendrait à son lit de mourant et « sa bouche savourerait la mort sur ses pieds délicats. » Elle viendrait aussi pleurer sur son tombeau, sur un tombeau

qui serait « voisin de ses yeux » étant situé probablement dans le jardin de la belle. — Fanny faisait la charité, le poète lui reproche de soigner les douleurs « étrangères » tandis qu'elle néglige de songer aux souffrances causées par elle-même à ses adorateurs : il envie même ces malades qui peuvent voir sur eux les regards caressants, l'attendrissement de Fanny. Quelquefois l'objet de cet amour fait répéter au poète les chants élégiaques de sa jeunesse. Dans un fragment amoureux de sa première manière, Chénier avait désiré, selon un lieu-commun du temps, mourir entre les bras de sa maîtresse. Tibulle, dit-il ailleurs, mourut ainsi, — quelle douce fin ! — tenant dans samain défaillante celle de sa maîtresse. Ce trait est empruuté à la sentimentalité d'Ovide : *me tenuit moriens deficiente manu* ou plutôt à celle de Léonard, car Ovide parle de son ami :

Moi, quand mon cœur battra pour la dernière fois,
Je presserai ta main d'une main défaillante..,

avait chanté le poète de l'*Hermitage*. Chénier de même :

Pour apaiser l'effroi que cet instant réveille,
Que le son de ta voix flatte encore mon oreille,
Qu'autour de toi mes bras soient encore attachés ;
Que tes yeux sur les miens soient encore penchés ;
Que ta bouche se joigne à ma bouche expirante ;
Que je tienne ta main dans ma main défaillante. (1)

(1) Cette idée était chère à Chénier, elle se retrouve encore dans l'élégie « faite en partie dans le vaisseau, en allant à Douvre »... : « Ne peut serrer la main de sa femme expirante. »

S'étant épris de Fanny, lorsqu'un mot de celle-ci vient de le blesser, « son cœur pleure en secret, frappé, » et comme elle ne veut pas croire dans la sincérité de ses soupirs, il lui dit que le suprême bonheur serait pour lui de vivre adorant Fanny pour toute occupation, et pour lui demander en mourant et en *pressant ses mains* : « Crois-tu qu'il soit des cœurs sincères ? » — Y eut-il jamais une sentimenta lité plus factice, plus précieuse que ces élégies où le poète parle si souvent à tort et à travers de sa mort pour prouver son amour ? Quoique ce semble être un sacrilège, nous devons avouer que quant à nous, nous ne trouvons pas que même son dernier amour ait inspiré à Chénier des accents plus graves que ne lui en inspirait l'amour de Fanny. Cette belle et harmonieuse élégie sur la *Jeune Captive* a été l'objet d'une louange unanime et illimitée depuis la découverte des poésies de Chénier. On connaît assez aujourd'hui l'héroïne de cette pièce, la duchesse de Fleury, née Coigny, cette dame très coquette, très légère, qui disséquait des cadavres selon l'engoûment des dames à cette époque scientifique. On la connaît assez pour pouvoir dire que Chénier en a fait une figure trop idéalisée, trop aérienne pour être vraie, naturelle. Elle fournit à Chénier une occasion nouvelle à répéter son thème favori ; on remarque de nouveau la complaisance du poète avec laquelle il prodigue les images de la mort prématurée, en les prenant un peu partout : dans le chant du cygne de Gilbert aussi bien que dans les

plaintes de la jeune Israélite de Racine (*Esther*). N'oublions pas surtout que la strophe finale n'est qu'un compliment un peu banal à la belle duchesse où il est dit que le poète désormais regrettera de mourir puisqu'il a fait sa connaissance.

L'école romantique confondait volontiers Chénier avec Millevoye, le dernier représentant de la sentimentalité du XVIIIe siècle, le précurseur immédiat de Lamartine, lui aussi mort jeune, sinon à fleur de l'âge. La préface du premier éditeur de Chénier préparait déjà les lecteurs à ce point de vue entièrement faux; on voit que Latouche était charmé de l'espoir d'avoir découvert un autre Millevoye, quelques années après la mort du véritable. « Il est si beau de mourir jeune, écrivait Latouche. Il est si beau d'offrir à ses ennemis une victime sans tache, et de rendre au Dieu qui nous juge une vie encore pleine d'illusion. » Le roman de Balzac, les *Deux Poètes* nous montre en effet que Chénier pour la première moitié du XIXe siècle était par excellence le poète sentimental qu'on ne lisait qu'attendri, les yeux en pleurs, et qu'on aimait à déclamer à chaque occasion, tout à fait comme les *Méditations* apparues quelques ans plus tard. De Vigny en faisait une espèce de Chatterton, de Gilbert, un poète selon sa façon, c'est-à-dire génie supérieur, victime de la sottise et de l'injustice. Cependant le grand public avec les autres hommes de lettres aimait à se figurer Chénier — c'est Sainte-Beuve qui parle — comme « un jeune poète riant,

presque blond, idyllique, printanier, l'ami d'Abel, resté sur son mois de mai et donnant de belles espérances. » La *conception fausse* de cette figure de pseudo-Chénier, conception générale et traditionnelle (1) devait avoir son point de départ non seulement dans les penchants de l'époque, mais aussi dans les poésies mêmes de Chénier. Ecoutons de quelle façon il caractérise lui-même sa poésie, ou pour mieux dire sa Muse, puisque Chénier parle le langage conventionnel du temps. Déjà Mme Deshoulières s'était vantée d'avoir des Muses « d'un air riant et tendre ; » Chénier emploie les mêmes mots pour caractériser sa déité protectrice qui est encore plus aérienne, plus factice, résumant en soi toutes les gentillesses affectées de l'époque. Elle est délicate, pâlit d'entendre le cri des batailles dont le sang « souillerait la blancheur de sa robe de lin. » Le représentant quintessencié de la mignardise contemporaine, Gessner lui-même, n'aurait pu caractériser autrement sa Muse raffinée. En effet, les paroles citées sont imitées de Gessner.

L'influence de Gesner était immense à cette époque ; aucun écrivain étranger ne lui est comparable à cet

(1) Voici un écho tout moderne de cette tradition chez le grand critique anglais, *Dowden*, qui en comparant W. S. Landor à Chénier s'exprime ainsi : There is more of radiancy, more of the sense of pleasure, more of youth and freshness in him then in Landor, the springis in his verses and their sadness is the tender sadness of one Apvril evening.
(Studies in literreture. 1789-1877.)

égard. Depuis 1774 les journaux français furent inondés, comme le dit un contemporain, des traductions de Gessner ; on publiait coup sur coup des « œuvres choisies » et des « œuvres complètes » traduites par différentes personnes. La disposition de l'esprit public vis-à-vis de ce poète se montre surtout dans les préfaces des imitateurs français si nombreux en ce temps. Berquin le salue comme le créateur d'une renaissance dans la poésie bucolique laquelle n'avait connu jusqu'alors, excepté Longus et Le Tasse, que « le ton précieux et les fadeurs mêlées à un petit nombre de traits fins et délicats, » tandis que Gessner possède « la naïveté piquante » de Longus, « la délicieuse aménité » du Tasse, la simplicité de Théocrite « dont il a su, imitateur judicieux, éviter la rusticité. » Il est pour Berquin moins poète que Virgile mais non moins gracieux ; il est « sensible, affectueux comme Racan et d'Urfé, doué de la molle douceur de Segrais et d'une touche plus originale. » Cultivée par un tel poète, il n'est pas étonnant que l'idylle ait fait « une révolution dans les idées » du peuple français.—Florian, l'ami personnel de Chénier et le poète d'ailleurs si amoureux de l'Espagne, dédiait ses ouvrages à Gessner. Selon lui cet écrivain l'emporte même sur les anciens quoiqu'il n'ait pas peut-être « cette poésie enchanteresse » de Virgile ; il inspire des sentiments plus purs, il ne forme pas seulement le goût, « il fait respecter et chérir l'innocence et la vertu. »— Léonard pense que Gessner est « celui de tous les modernes qui semble

avoir le plus approché du génie de Théocrite. » — « Il faut convenir, avoue-t-il, qu'il a sur le poète grec l'avantage d'offrir plus souvent un but moral et un intérêt dramatique dans les scènes de ses bergers. On ne peut aimer son livre sans aimer la vertu. » — Chénier aurait-il pu se soustraire à l'influence d'un poète si généralement admiré ? Lui-même il avoue franchement qu'il aime, qu'il imite les « belles idylles de ce bon suisse, du sage Gessner. » Il en est même si pénétré que l'antiquité où il transplante ses sujets, est spécialement l'antiquité transformée par Gessner selon le goût du rococo et acceptée du siècle entier. S'il ne regarde pas Gessner comme un moraliste sentimental, quoique ses glorifications de la vertu accusent d'ailleurs assez qu'il ne resta pas à l'abri non plus de ce genre de la sentimentalité de l'époque, cela ne l'empêche pas de le regarder comme un poète qui a de nouveau resuscité l'antiquité en rassemblant et en outrant toutes les affeteries et mièveries qu'elle avait possédé dans ses âges de décadence. Chénier lui-même ne fait que renouveler la tentative de Gessner avec plus de goût, avec un talent poétique incomparablement plus grand et en se servant de tous les charmes qu'offre l'harmonie enchanteresse des vers. L'imitation de Gessner est incontestable chez lui quoiqu'il remonte en même temps directement aux antiques, c'est-à-dire aux alexandrins et aux romains. On peut dire qu'à ceux-ci dont il s'inspire, il mêle toujours un peu de Gessner, comme même à Homère, à Eschyle, lorsqu'il

lui arrive de s'inspirer de ces plus grands génies, il mêle toujours un peu d'alexandrinisme, de latinisme. Nous avons déjà touché en passant cette question, lorsque nous avons parlé en général du classicisme de Chénier : examinons-la maintenant de plus près, car rien ne montre mieux le lien qui rattache ce poète avec son temps.

On a souvent fait cette observation que la peinture alexandrine et pompéïenne manque aussi bien du grand art et de l'inspiration épique que la poésie contemporaine à cette peinture. Les sujets préférés de cette peinture et poésie hellénistes sont pris dans le domaine de l'élégie et de l'idylle. Ils se rapportent presque exclusivement a l'amour, c'est-à-dire à un composé de sentimentalité et de galanterie. Les principales figures sont Ariadne, Œnone, Médée et d'autres amantes délaissées, mais traitées d'autant plus fidèlement par ces artistes et ces poètes si amis des élégances recherchées dans la volupté. Il se trouve dans Chénier toute une série d'Ariadne, de Médée, Pasiphaé, Europe, Diane et autres tirées de l'Anthologie et d'Ovide et traitées avec la même élégance raffinée, la même retenue discrète mais coquette, avec la même douceur attendrie que l'ancien régime avait tant adorées dans la poésie antique. Elles sont traitées aussi — et c'est ce dont nous voulons ici parler — avec le même manque de grand art et d'inspiration épique. L'*Amérique* et la *Suzanne* semblent peut-être contredire cette opinion : est-ce que leur auteur n'était pas

un poète vraiment épique ? Non. L'*Amérique* n'aurait été qu'une encyclopédie énorme et anormale à la façon de l'*Hermès*.— *Suzanne* est aussi peu la preuve d'un grand art épique : au contraire c'est le poème le plus mignard dans toute la poésie de Chénier. C'est une idylle dont l'auteur se proposait de faire spécialemeut « un ouvrage piquant. » Ce qu'il voulait y peindre, c'était « *la grâce mignarde et affectée* des filles de Babylone, la *mollesse* et l'*impudicité* de leurs fêtes » pour faire « un beau contraste avec les mœurs et la physionomie de Suzane. » Mais Suzanne elle-même, si chère aux Vanloo de la peinture du XVIIIe siècle, n'est-elle pas peinte aussi avec les couleurs d'une grâce affectée, recherchée ? Elle est comparée à l'hermine qui « se laisse tuer plutôt que de ternir sa robe blanche et pure. » Nous la voyons pendant la nuit dans son jardin « délicieux » entourée d'esclaves qui chantent en répétant « la tendresse et les transports si doux trempés d'une amoureuse ivresse » du Cantique des Cantiques, qui était pour Chénier le modèle de la mignardise dans la poésie biblique. Ajoutons que Suzanne devait avoir une jeune nièce destinée à « faire un rôle charmant dans cet ouvrage, » une fillette douce et aimable, au babillage innocent, au « discours touchant et enfantin. » En un mot c'eût été un chef-d'œuvre exquis, ravissant, mais non pas un poème épique dans le grand sens. — Mais que dire de l'*Aveugle* et du *Mendiant* ? M. Franc Brenthel, un critique allemand, prétend que Chénier a

créé, par ces deux poèmes l'épopée, qui manquait jusqu'alors à la poésie française. Ce n'est là qu'un éloge bruyant et maladroit qu'un enthousiasme mal avisé seul a pu dicter et qui n'est que l'expression outrée de cette idée de M. Becq de Fouquières : « Sous cette influence antique il crée véritablement le vers épique, inconnu à la poésie française. » Non, Chénier ne s'est pas élevé à l'épopée pour douer sa nation d'une création puissante, — il n'est pas devenu par ces poèmes un autre Homère.

Il a fait même un peu descendre Homère, lorsqu'il l'a imité. Chateaubriand a comparé la traduction des Géorgiques faite par Delille, à ces copies de Raphael qu'avait faites Mignard : cette comparaison peut s'appliquer encore mieux à Chénier qui resta poète bucolique tout en prétendant imiter Homère. Il dit lui-même qu'il chante sur la lyre d'Homère, mais qu'il l'a dépouillée de ses « cordes guerrières » pour ne retenir que les « cordes moins fières. » Comme en voulant faire des tragédies dans le goût d'Eschyle, il ne vise, avec toute son époque, qu'à cet autre tragique plus harmonieux, plus doux, à Sophocle ; de même en voulant embellir son *Amérique* « d'images grandes et homériques », il cherche celles-ci dans Callimaque — qu'il imitait bien plus souvent qu'un Pindare — et il voulait remplir son poème « de tableaux homériques de ce ton là. » — Dans l'*Aveugle* et le *Mendiant*, poèmes particulièrement pleins des réminiscenses de l'Odyssée, il ne s'élève pas au-dessus du ton bucolique

d'un Théocrite. Il est curieux de voir qu'en voulant mettre un chant sur les lèvres d'Homère, c'est au chant de Silène dans Virgile qu'il emprunte l'introduction cosmogonique et c'est dans Ovide qu'il prend la narration mythologique.

D'ailleurs ce que nous venons de dire, n'est nullement nouveau ; le manque du ton homérique est reconnu par les admirateurs les plus zélés dans ces poèmes, les plus rapprochés, du reste, du grand-art. Sainte-Beuve lui-même n'y trouvait d'homérique que « l'accent et quelques-unes des grandes images » — d'ailleurs il ne pouvait pas méconnaître un penchant systématique à « ramener l'épopée au cadre de l'idylle. » M. Becq de Fouquières, qui veut y retrouver déjà tout purs les « beautés franches, les grâces naïves, le grand art » d'Homère, ne se dissimule pas — par une contradiction un peu étrange — que les beautés homériques ne soient ici la plupart « plus adoucies et plus molles » et que cet art ne soit « l'art savant et perfectionné de Virgile et de Théocrite. » A propos du *Mendiant* il dit encore plus directement que Chénier « imite Homère à la façon de Théocrite, puisque le ton de ce petit poème doit être plus familier que celui d'une Iliade et d'une Odyssée. »

Mais on peut aller encore plus loin et l'on peut affirmer que même l'art alexandrin était quelquefois trop haut pour Chénier et qu'il imitait souvent par cette raison à travers Virgile un Théocrite qu'il

estimait d'ailleurs plus que ne faisaient les Marmontels, les Berquins, et qu'il jugeait égal à Racine et quelquefois supérieur à Virgile même. L'idylle sur Hylas peut nous donner cette fois-ci une idée de ces imitations virgiliennes de Théocrite. Oserions-nous prétendre que l'imitation de Parny fût restée plus fidèle à l'original antique dans la *Journée Champêtre*, poème d'ailleurs extrêmement fade, lascif et pleurnicheur? Chénier omet tout le cadre héroïque de Théocrite, la description détaillée du voyage des Argonautes. Parny ne fait pas autrement et s'enjolive encore de comparaisons antiques mais, très affadies. Cependant la figure d'airain du majestueux Hercule est mieux en relief chez Parny. Celui-ci emploie toute sa force à peindre la douleur d'Hercule, conformément aux intentions de Théocrite; tandis que Chénier s'occupe avant tout de l'enfant, et au lieu de peindre d'après le poète grec le retour désespéré du héros, il fait entendre quelques accents d'adieu tendres empruntés à Virgile et peint la beauté de l'enfant, le bavardage amoureux, sensuel et coquet des naïades. Il avait le pressentiment lui-même de n'être pas assez antique dans cette imitation, puisqu'il a rayé plusieurs expressions comme « maniérées ». On peut être un peu surpris, après avoir lu cette imitation maniérée en effet, que Chénier ait su imiter ailleurs avec tant de vigueur et de force la mort d'Hercule racontée par Ovide.

Pour ce qui regarde particulièrement les mièvreries

gessnériennes de l'antiquité décadente, l'histoire de la littérature atteste qu'elles furent goûtées et imitées par deux siècles dans la poésie moderne : par celui de la renaissance encore trop jeune, et par celui de l'ancien régime, déja trop vieilli. M. Becq de Fouquières remarque à propos d'une imitation de Moschus par Baïf, que celui-ci « a souvent sur André l'avantage de la naïveté et de la simplicité. » C'est ce que l'on pourrait dire en général des deux siècles. C'est le XVIe siècle qui commence à mettre en vogue dans ses vers les expressions *mignard*, *mignardise*, (1) mais c'est au XVIIIe que vit Gessner. Ce gessnérisme est tellement développé dans Chénier qu'il mérite un examen plus détaillé.

L'une des mignardises les plus communes aux deux siècles, et imitées de la décadence antique, est la prépondérance de la mythologie dépourvue de toute gravité. En comparant la peinture alexandrine, voire pompéïenne à celle de l'ancien régime, M. Boissier remarque qu'il y a sur les fresques pompéïennes encore plus d'Amourettes que sur les tableaux de Wateau ou de Boucher. Ces Amourettes jouent un rôle non moins considérable dans la poésie alexandrine et romaine d'où elles furent transplantées dans la poésie de la renaissance pour être ressuscitées encore en plus grand nombre au XVIIIe siècle. Elles abon-

(1) Elles n'ont donc rien à faire avec le nom et le style du peintre Mignard, du XVIIe siècle.

dent aussi dans la poésie de Chénier. Une épigramme de Julianus raconte dans l'Anthologie la naissance de l'Amour : cette idée fut empruntée ensuite par Tibulle dans une élégie que Chénier estime « charmante et un des plus beaux poèmes de l'antiquité, » elle est devenue un lieu-commun chez les contemporains de Chénicr. Voici l'imitation de Parny :

C'est aux champs qu'Amour naquit,
L'Amour se déplaît à la ville.
Un bocage fut son asile,
Un gazon fut son premier lit ;
Et les bergers et les bergères
Accoururent à son berceau....

Voici celle de Bertin, moins légère et plus fardée :

L'Amour même, entouré de coursiers indociles,
De troupeaux mugissants, dans un bocage est né.
De myrte et de jasmin son berceau fut orné.
Le pressant dans leurs bras, les Nymphes trop faciles
N'osaient point corriger un enfant obstiné.

Et voici Chénier rempli de gentillesses gracieuses à la Gessner, tout en s'inspirant de Julianus :

L'Amour aime les champs, et les champs l'ont vu naître.
La fille d'un pasteur, une vierge champêtre,
Dans le fond d'une rose, un matin du printemps
Le trouva nouveau-né....
Le sommeil entrouvrait ses lèvres colorées.
Elle saisit le bout de ses ailes dorées,
L'ôta de son berceau d'une timide main,
Tout trempé de rosée et le mit dans son sein.

Ailleurs Chénier raconte qu'étant sorti de chez sa maîtresse, « une troupe d'enfants, troupe auguste et

suprême » l'environnèrent pour le torturer de dards, de flambeaux, etc., et pour lui demander s'il aimera toujours sa belle : à quoi le poète répond par un sermon très sérieux adressé à ces « dieux-enfants. » — C'est une imitation de Properce où du reste toute la grâce, toute l'aimable fantaisie de l'original est complètement perdue et qui n'est qu'un prétexte alambiqué pour servir à sa maîtresse des compliments empruntés à Tibulle. Jeux pareils avec l'Amour, imités ou traduits de l'Anthologie, sont encore les épigrammes intitulées l'*Amour et le Berger* de Bion, l'*Amour laboureur et vendangeur* de Moschus, l'*Amour endormi* de Platon, etc. Dans une de ses élégies, Chénier se flatte que l'Amour a écouté le chant de sa Muse et qu'il l'en a loué : cette fois c'est Gessner même que Chénier imite. Mais ces Amourettes ne sont pas les seules figures de la mythologie qui aient servi aux jeux poétiques, aux fantaisies d'artiste, et dont Chénier n'abuse pas moins que son siècle, surtout que son maître favori, Gessner. Il dit que sa Muse se cache pour écouter les discours des nymphes et des faunes. Cette curiosité indiscrète qu'on peut pardonner d'ailleurs à une personne et allégorique et féminine, est imitée des habitudes de la Muse gessnérienne. Imitation d'autant plus naturelle que la Muse de Chénier n'est pas moins exposée à rencontrer à chaque pas ce peuple mythologique, gracieux ou bizarre, dont fourmillent les idylles de Gessner et les autres poètes bucoliques. Ici elle aperçoit un bouc luttant contre un

satyre, là elle entend un poète-berger racontant l'histoire d'un satyre qui voulait jouer de la flûte devant les nymphes et qui échouait misérablement. Une autre fois il lui arrive, comme aussi à la Muse gesnérienne, de voir qu'une nymphe se raille d'un pauvre satyre et le fait tomber dans un marais.

Egger qualifie de la manière suivante l'idylle intéressante de *Pannychis*, imitée de Gessner : « A l'imitation de Gessner, mais avec maint retour vers la belle antiquité, il essaye de peindre chez des amoureux de cinq ans la naïveté de cette première affection. » Et il s'écrie en continuant : « Comment ne pas pardonner ici à l'innoncente hardiesse du poète? Vous avez vu souvent dans nos musées des tableaux où figurent de petits Amours déguisés en bergers, avec des rubans et des houlettes. Qu'il y a loin de ces poupées aux souriantes et simples figures de Pannychis, et comme Chénier marque heureusement pour chaque âge la nuance des sentiments et des pensées qui lui conviennent. » Il serait superflu de répéter ici ce que nous venons de dire pour prouver que les petits Amours sont bien familiers à la poésie de Chénier. Mais quant à ces éloges prodigués à la peinture des figures d'enfants, nous devons en dire quelque chose pour les contester. Car cette naïveté, cette simplicité prétendues ne sont en vérité que des gentillesses factices, des mignardises liliputiennes, des enfantillages doucereux, aussi peu simples et aussi peu naïfs que chez Gessner. Chez ce poète il s'agit d'un couple

de fiancés qui rappellent leurs souvenirs d'enfance mutuels. Le poète français présente une jeune fille racontant à ses compagnes ses souvenirs d'enfance éveillés par un jeune garçon qui vient de leur raconter ses jeux enfantins avec sa petite bien aimée et de chanter les vers faits pour celle-ci par lui-même. Quels sont ces jeux ? Ils ont fait un berceau de buissons très bas et convenant à leur seule petitesse ; puis le garçon ayant reçu une petite statue de Vénus en buis, la fillette la coucha « sur des feuilles dans une écorce de grenade. » Chénier et Gessner se rencontrent absolument ici. Les enfants dans Gessner jouent avec une statue d'Amour : c'est la seule différence. Et qu'est-ce que chante ce jeune poète précoce de cinq ans ? Chénier avait encadré dans l'ouverture, dans l'invocation de la *Jeune Tarentine* les plaintes de Catulle pleurant le passereau de la belle : c'était un tour de force très hardi mais qui a réussi d'une manière brillante. Que dire cependant de ce chant d'enfant qui n'est autre que le chant de Polyphème à Galatée, pris dans Ovide et transformé ici « avec un goût exquis » selon M. Becq de Fouquières, avec un raffinement excessif selon nous. Les proportions vastes d'Ovide sont réduites ici aux proportions liliputiennes de Gessner. Ainsi Polyphème se compare à Jupiter, tandis que l'enfant se compare à un chevreau ; celui-ci promet à sa belle « un beau scarabée étincelant d'azur, » tandis que l'autre lui avait promis deux ours. En somme il n'y a pas beaucoup de raisons pour

vanter si chaleureusement avec Egger la psychologie de cette figure d'enfant et en général les figures d'enfants de Chénier qui sont aussi peu enfantines que possible et qui rappellent tout au plus l'éducation de serre chaude par leur sagesse et leur savoir vivre, comme les enfants-bergers du *Mendiant* ; ils ne sont pas plus naïfs que ne l'était jadis un Eliacin, ou ils rappellent — comme celui dont nous venons de parler — par leurs minaudises sentimentales Paul et Virginie. Si l'on nous demande après tout cela, quel peut être ce « maint retour vers la belle antiquité » qu'Egger avait trouvé dans cette idylle, nous répondrons : il y trouvait encadrée l'épitaphe d'Anyté sur la sauterelle et la cigale. Notre lecteur pourra bien objecter à son tour que ce poète de décadence si raffiné, si plein de mièvreries, appartenait en vérité aussi peu à l'antiquité vraiment *belle* que le *joli* Evénus de Paros, Méléagre, Myro la Byrantine, Moschus, Longus dont Chénier imitait très souvent les élégances fardées et dont l'imitation s'accordait parfaitement avec celle de Gessner : c'était à peu près le même ton, le même style.

Pannychis n'est pas la seule imitation de l'antiquité qui se montre ainsi *gessnérisée* chez notre poète. Il entremêle assez souvent les anciens avec Gessner. Ainsi il prend la situation dans la *Nuit* de celui-ci, où un jeune homme prie les feux-follets de le conduire chez sa bien-aimée qui l'attend, et comme les feux s'éteignent il s'écrie : « Je ne vois plus de feux dans la contrée ténébreuse ; je n'y aperçois plus qu'un petit

vermisseau qui semblable à une lampe, brille suspendu à la tige d'une plante. » Chénier y mêle l'invocation de Bion à Vesper, traduite déjà par Léonard et par lui-même. « O ver luisant, lumineux, s'écrie son jeune homme, petite étoile terrestre, ne te retire point encore, prête-moi la clarté de ta lampe pour aller trouver *ma mie* (quelle expression étrange chez Chénier même dans le langage des ébauches en prose !) qui m'attend dans le bois. » — Les imitations prises simplement dans Gessner sans y ajouter aucun élément étranger, n'abondent pas moins dans Chénier. On les observe non seulement là où elles sont ouvertement indiquées, mais même là où on ne les soupçonnerait pas. Dans les belles idylles de *Clytie* et de *Néère* par exemple il est parlé de ceci que l'âme de la personne défunte planera autour de celle qui restera en vie : ce n'est que la répétition du *Souhait* gessnérien. Dans une autre idylle, où d'ailleurs le poète-berger glorifie deux belles sous l'allégorie des colombes, le berger regarde avec envie les belles et blanches colombes, à l'âme innocente, aux yeux doux et sereins qui s'embrassent ; il raconte leur discours qui prouve que les colombes elles-mêmes sont devenues moins naturelles au temps de Chénier qu'elles ne l'étaient au temps de La Fontaine. Cette contemplation attendrie de ces oiseaux, qui remonte à Desportes, à Segrais, et qui était tant aimée des amants de Léonard, était l'habitude de Damon et de Philis chez Gessner, etc., etc.

Comme le Cantique des Cantiques était une poésie mignarde pour Chénier, il ne sera pas trop téméraire de supposer qu'il trouvait de même une poésie semblable dans les chansons de Shakspeare. En parlant de son art nous verrons qu'il transformait dans ses imitations ces chefs-d'œuvre de la poésie lyrique pleins de sentiment, d'émotion et tenus dans un ton *sordino*, en des sonnets trop spirituels et larmoyants, en des bergeries assez fades. Signalons encore, pour finir, quelques-unes des poésies de Chénier qui s'ajustent si bien à la fadaise conventionnelle de l'époque qu'à peine peuvent-elles s'en distinguer. Elles ne sont au fond que des lieux-communs chers à tous les comtenporains. Telle est cette idylle sur Mnasyle et Chloé, amoureux traditionnels qui se cherchent dans le bois et qui en se rencontrant affectent de prétendre que c'est le hasard qui les y a amenés. M. Becq de Fouquières après avoir beaucoup loué dans cette idylle « la peinture naïve est vraie de la timidité des amants » ne peut néanmoins dissimuler ses doutes sur ce qu'ici « peut-être la naïveté n'est-elle que feinte et peut-être n'est-ce que de la coquetterie amoureuse. » La contradiction de ces opinions est évidente, mais celle qui corrige la première est la seule juste. — Une autre idylle restée à l'état de projet présente Mysis, la bergère qui soupire et baise l'écharpe « qui lui couvre le sein : » ceci est raconté par un enfant à l'amant qui avait donné à la belle ce gage d'amour. Affecter une jalousie contre l'animal ou l'objet favori de la

belle était à la mode de l'ancien régime, et l'on ne peut affirmer que ce soit entièrement démodé même aujourd'hui. Léonard chante :

Que ne suis-je la fleur qui lui sert de parure,
Ou le nœud de ruban qui lui presse le sein,
Ou sa robe légère, ou sa molle chaussure,
Ou l'oiseau qu'elle baise et nourrit de sa main !

Chénier à son tour envie le sort des oiseaux qui morts parent le chapeau de sa bien-aimée, vivants « goûtent les douceurs de ses baisers. » Il s'écrie : « O joli serin, qui est l'ami de ma belle, qui t'agites sur son doigt, qui as toujours ton bec dans sa bouche, qu'elle couvre de baisers, qui te promènes dans ses cheveux et sur son sein, qui apprends à répéter les caresses qu'elle te dit, ô que j'envie ton sort ! » — C'est la même jalousie factice qui a inspiré le projet d'idylle d'un sujet parfaitement moderne où un jeune homme apercevant une belle amazone dans la forêt « assise sur son cheval et tenant le pommeau de selle avec sa main, » s'élance sur la grand'route, ensuite s'excuse devant la belle effrayée dont le cheval s'était arrêté. Il embrasse le genou de la belle, embrasse le cheval et se répand en compliments pleins de sensibilité ! « O heureux coursier qui portes ce bel ange, aies en bien soin, sois bien doux, obéis à sa pensée, garde bien d'avoir un trot dur qui blesserait, qui meurtrirait ses membres délicats ! O que ne suis-je aussi heureux que toi, que n'est-ce moi qui porte une charge si

belle ! » — Il suit des yeux, le cœur épris, la belle qui s'éloigne en souriant.

Cependant il serait injuste, en finissant cette étude de la mignardise de Chénier, de ne pas relever qu'il y a chez ce poète, même dans les fadaises, tant de fraîcheur, tant d'élégance, et que même dans les sensibleries les plus niaises il y a toujours un fond de sensibilité vraie et plus ou moins grave, une corde qui vibre au moindre contact et qui résonne dans notre cœur. Il serait injuste surtout de ne pas reconnaître que si jusqu'ici nous n'avons guère trouvé dans ces poésies que des conventions sentimentales, on peut trouver chez Chénier une autre poésie bien différente de celles-là, une poésie pleine d'abandon naturel, fougueux, entraînant et surtout sincère. L'amour de la vérité inspire déjà à ses poésies didactiques des accents, énergiques, mâles, presque sublimes, comme elle en avait inspiré plus ou moins à tout le siècle. De même l'amour de cet autre idéal du temps, l'amour de la liberté. Dans la *Bataille d'Arminius*, tragédie essentiellement lyrique, un peu à la Quinault, mais bien supérieure du reste à Quinault et à son école, il fait entendre dans le chant guerrier des barbares les accents féroces d'une espèce de *Marseillaise*. Il est vrai que ce chant est encore un jeu trop artistique, il est vrai que les odes comme le *Jeu de Paume* sont encore emphatiques et dans le système de Le Brun : mais songeons au reste des Odes, aux Hymnes et avant tout aux Iambes ! Quels cris douloureux, énergiques,

souvent effrayants par leur impétuosité, par leur réalisme, et qui remuent l'âme violemment! Ce pathétique sublime est digne des poètes tragiques du XVIIe siècle, les surpasse même par cette force que donne la vérité, la réalité vécue en regard de la fiction pure et fondée tout au plus sur de faibles réminiscences personnelles. Jamais la poésie lyrique n'avait connu en France de tels accents, elle n'en a pas connu au moyen âge, elle n'en connaîtra pas jusqu'à Victor Hugo, qui sera d'ailleurs bien moins sincèrement ému et qui se mettra en émotion pour des évènements incomparablement moins tragiques.

VII

Modernité des sentiments : (*d*). Sentiment de la nature.

Le sentiment de la nature qui nous intéresse beaucoup même dans la poésie antique comme un signe saillant de la parenté de ces temps avec les nôtres, mérite bien d'être traité à part dans l'étude d'un poète du XVIIIe siècle, siècle encore plus proche de nous et où ce sentiment renaît et s'impose définitivement à la poésie moderne. C'est en examinant ce sentiment chez Chénier que nous aurons lieu de voir chez lui les qualités essentiellement modernes de la poésie actuelle dans leur germe. Mais disons aussi que ce que nous aurons surtout lieu de voir, ce sera le sentiment de la nature d'un âge décadent, dans tout son détail, et proche parent de tous les âges décadents dans l'antiquité.

Nous connaissons du moins des Romains leur façon d'aimer la nature. Ils arrangeaient dans leurs maisons un petit jardin avec quelques arbres qu'ils appelaient prétentieusement *bois*. Ils construisaient au milieu de la cour un petit bassin, une grotte de coquilles le

long de la muraille sur laquelle étaient peintes des allés d'arbres. Ceux qui étaient assez riches, bâtissaient des villas magnifiques au bord de la mer, sur le flanc ou au pied de la montagne, et ils y déployaient un luxe insensé, luxe qui devint si monstrueux dans les villas des empereurs qu'on lui peut à peine comparer le faste admiré de Versailles. Ces Romains qui allaient se reposer à la campagne jusqu'à ce que les affaires ou l'ennui les ramenassent à la ville, aimaient beaucoup les champs traversés de ruisseaux, l'ombre rafraîchissante sur le rivage, le murmune des vagues. Ils aimaient surtout lés beautés obtenues par le viol de la nature, cascades artificielles créées par le détournement des ruisseaux, pyramides ou autres formes bizarres, animaux ou monogrammes faits d'arbres et d'arbrisseaux découpés et torturés, de fleurs artificiellement groupées. C'est au milieu de cette nature que les poètes cherchaient des inspirations dans leur retraite, tout en protestant contre la mutilation tyrannique de la nature. C'est ce qu'on pourrait répéter mot pour mot du XVIIIe siècle et de sa poésie. L'époque de Saint-Lambert disait avec orgueil : « Les anciens aimaient et chantaient la campagne, nous admirons et chantons la nature. » Cependant elle ne faisait que pousser plus loin le faux, l'outré dont l'antiquité latine avait commencé de donner l'exemple. Le culte de la nature qui produisait au temps de Virgile deux genres dans la poésie, jusqu'alors inconnus à Rome, les Eglogues et les Géorgiques,

poème didactico-descriptif, commence déjà au XVIIe siècle dans la poésie moderne, témoins les pitoyables vers descriptifs du jeune Racine, et les vers bucoliques de Mme Deshoulières. Mais c'est au XVIIIe qu'il est érigé en système et c'est dans ce temps que s'établit la prédominance des genres idylliques et descriptifs. L'idylle atteint une importance inouïe, ce genre que Paul Albert flétrit avec justesse comme celui qui est « toujours le plus faux de tous les genres, » devient le meilleur et le plus sincère représentant de l'esprit public à cette époque où les désirs qu'avait exprimés jadis la Grande Mademoiselle en lisant d'Urfé, furent réalisés par Marie-Antoinette à Trianon, et où Gessner obtenait en France cette sorte d'hégémonie intellectuelle dont nous avons déjà parlé. La poésie descriptive « créée par les Anglais et les Allemands » à entendre Saint-Lambert, était non moins étendue en France et donnait naissance à une foule de calendriers philosophiques et d'encyclopédies horticoles en vers. Tous les représentants de ce genre ont également mérité la satire d'un Rivarol qui caractérisait ainsi Delille :

Son style citadin peint en beau les campagnes,
Sur un papier chinois il a vu les montagnes,
La mer à l'Opéra, les forêts à Longchamps...

Il est vrai que l'on ne pensait plus avec Corneille que « la nature entière avec tout son état, n'offrit rien que de plat, » néanmoins on conservait les traditions

mythologiques dans cette poésie descriptive vantée par un Saint-Lambert avec orgueil comme un genre essentiellement moderne : le goût gessnérien, nous l'avons vu, s'y cramponnait comme à des ornements mignards.

Sainte-Beuve explique l'infériorité de Parny comparé à Tibulle par ceci que Parny n'avait pas « le sentiment large et naïf de la nature. » Probablement Tibulle lui-même ne l'avait pas assez large, ni assez naïf. Même le poète à qui Sainte-Beuve pensait aussi cette fois dans son for intérieur, en parlant d'un poète du XVIIIe siècle, Chénier lui-même, quoiqu'il ait eu ce sentiment à un plus haut degré, ne l'a pas dans une autre direction que toute son époque. Si « dès ses plus jeunes ans ses rustiques souhaits l'ont porté vers les champs, » cela venait pour lui de la même cause que pour ses contemporains : il espérait y retrouver *cet âge d'or* qu'il avait avec tant de plaisir vu dépeint dans « les champêtres histoires, » même dans la Bible. Il désirait vivre comme les vieux patriarches « aux champs de Babylone ; » il désirait vivre dans une retraite entouré de sa famille, de ses amis et errant « un livre à la main, de bocage en bocage. » Ce livre eût été peut-être l'Anthologie, tandis que c'était Labruyère avec lequel Léonard désirait de même *errer* au sein de la nature. Il aimait la campagne à la façon d'un citadin lassé, voulant y vivre « en villageois tranquille, » loin des « clameurs du vulgaire » et y portant tous les raffinements de la vie urbaine. Ses

élégies nous le montrent y improvisant des festins avec ses amis dans les forêts où les débats littéraires sont interrompus par le tintement des verres, et finissant par « chercher des nymphes égarées dans les bois. » Elles le montrent dans une retraite à deux, s'étant retiré à la campagne avec sa maîtresse. Les poètes contemporains aimaient d'après les antiques ces retraites, du moins il aimaient à les chanter. Tibulle se plaint d'avoir espéré en vain aller avec sa Délia à la campagne où ils auraient cultivé la terre ensemble. Ces plaintes furent répétées par Bertin, aussi bien que par Chénier. Seulement Bertin, plus fidèle à son antique modèle, désire se retirer définitivement à la campagne pour y vivre, s'y livrer aux travaux rustiques, et pour y mourir. Chénier au contraire, qui ne voulait pas connaître ces travaux, et qui, s'il lui arrivait par hasard d'en parler dans sa jeunesse, se rétracte plus tard dans ses versions plus récentes, est un jeune dandy de la jeunesse dorée contemporaine qui veut se retirer avec sa maîtresse pour quelques jours seulement et pour mieux goûter à la campagne leurs plaisirs secrets, pour les goûter plus librement avec sa belle « fuyant d'un luxe vain l'entrave impérieuse. » Il raconte qu'il avait l'intention de remplacer, pendant leur retraite secrète, même la femme de chambre auprès de son amante, en faisant le lit, peignant les cheveux, préparant le dîner, etc. Jamais Tibulle n'aurait pensé qu'après tant de siècles ses plaintes déjà assez artificielles fussent répétées avec des

modifications si raffinées. Savez-vous qui Chénier imite ici en effet? Ce n'est pas Tibulle, ni Bertin; c'est Léonard, qui lui aussi regrette de ne pouvoir aller avec sa belle « habiter les hameaux, vivre comme un berger, » travailler comme les vignerons et les laboureurs. Il aurait été alors tout à sa Doris. Celle-ci « le verrait lui même ou renouer ses tresses ou chausser ses pieds délicats. » C'est de même à la campagne que Chénier désire cacher son désespoir amoureux. Ayant rompu avec Camille, il répète les plaintes de Gallus chez Virgile qui regrettait de ne pas être pâtre ou vigneron; il se souvient des joies de la vie de Tityre, de celles des aïeux champêtres peintes par Horace. Il veut sortir « de ces vaines cités que tourmente l'amour, de ces lieux éclatants et trompeurs; » il regrette de ne pas être né, de ne pas avoir vécu dans les Alpes. — Comme vous voyez, ce n'est pas la misanthropie farouche d'un Rousseau qui se retire au sein de la nature pour y guérir ses blessures; rien de ces révoltes, de ces cris déchirants contre la tyrannie de la société qu'avait inspirés jadis la déception amoureuse aux contemporains de Shakespeare, à Beaumont et à Fletcher (*Philaster*) ou à notre contemporain à nous, Tennyson (Locksley Hall.) La nature ne sert chez Chénier que de cadre à l'esprit idyllico-sentimental.

Avec la même direction dans le culte de la nature, Chénier devait cultiver dans sa poésie les mêmes genres que tous ses contemporains et dans le même

sens. L'idylle qu'il a d'ailleurs relevée et ennoblie, est cependant pour lui toujours l'idylle à la Léonard. Celui-ci offre ses idylles aux jeunes gens. « Ils y respireront, selon la préface, le goût des plaisirs champêtres, et des vertus qui sont chères à leur âge. Transportés dans les beaux jour du siècle d'or, ils n'auront sous les yeux que des images riantes et l'expression des plus beaux sentiments de la nature. » Chénier avoue de même que c'est l'âge d'or qu'il aime et qu'il veut faire aimer dans les « champêtres histoires ; » il reconnaît pour le principal but de ses idylles de vouloir « montrer au belles de nos villes la champêtre innocence et les plaisirs tranquilles. » Il se nomme, selon le langage conventionnel des élégiaques contemporains : berger, berger-poète, même pasteur byzantin ; il nomme son amante bergère ; les figures de ses idylles sont de même des bergers, des bergers-poètes. Son épithète favorite, à côté de l'*antique*, est l'*agreste*, encore plus le *rustique*, toutes les deux empruntées à Virgile par la poésie de ce temps. Quant à la poésie descriptive de Chénier, nous ne possédons pas en ce genre beaucoup de productions ; mais du moins le projet d'une espèce de *Saisons* peut bien être distingué parmi les notes et les fragments : on y remarque l'intention du poète de faire un calendrier didactique rappelant les Géorgiques et encore plus les vers de Saint-Lambert et de Delille. Il s'y trouve aussi toute une série de fragments que l'on pourra facilement réunir sous le titre de *Fleurs*,

et où le poète se proposait de parler « d'un grand nombre d'arbres et de végétaux. » Ces descriptions faites par des bergers-poètes et faites avec autant de sensiblerie que de virtuosité descriptive, rapellent les *Fleurs* de Parny, cette série de tableaux si pleine du faux goût du siècle.

Demandons-nous maintenant quels sont les tableaux de nature, quels sont les paysages préférés de Chénier. Il faudra dire d'abord un mot sur le rôle de la couleur locale chez Chénier, cet élément si essentiel de la poésie moderne et si accusé déjà au XVIIIe siècle, où Rousseau découvrait la Suisse et Bernardin de Saint-Pierre l'Ile de France. Chénier pratiquait cet élément consciemment, il s'en rendait bien compte. Il a des vers qui prouvent cela incontestablement et qui semblent écrits par Victor Hugo, comme celui-ci par exemple : « Les hauts sapins de la Finlande humide. » Il est très sûr que Chénier montrerait aussi à cet égard des spécimens infiniment intéressants, s'il avait pu exécuter le projet de *Suzanne*, poème où il cherchait des couleurs orientales, où il voulait encadrer « des détails asiatiques sur les vêtements, des détails géographiques » etc. C'eût été une occasion excellente pour nous de pouvoir observer le développement, le progrès du principe de la couleur locale, depuis l'*Esther* de Racine, et pour y voir peut-être déjà devancées les *Orientales* de Victor Hugo. Ce principe aurait été réalisé d'une maniére non moins intéressante dans l'*Amérique*, poème par excellence

géographique, où l'auteur voulait peindre (d'après la manière d'Homère, dit-il d'ailleurs) les lieux, avec leurs produits spéciaux, et où il aurait pu bien découvrir la poésie des forêts vierges avant Chateaubriand. Dans l'*Hermès* il avait l'intention de parler de l'influence des climats, d'après Montesquieu sans doute. Il s'efforçait à circonscrire géographiquement ses paysages : « Tout cela géographiquement peut être en Crête, » lit-on dans un projet d'idylle. Malheureusement on lit ailleurs au contraire ceci : « Vous du blond Anio (*ou autre*) Naïades, » parenthèse qui laisse soupçonner que Chénier cherchait malgré tout et surtout des couleurs avant de chercher des couleurs authentiques. La seule pièce où l'on puisse parler positivement de la couleur locale, c'est la petite élégie qui glorifie le lieu de naissance de sa belle en le comparant à la France : c'est donc de nouveau un prétexte pour débiter des compliments à sa belle, rien de plus. Que tout cela est insignifiant eu égard à la poésie contemporaine, et même à celle d'un Bertin !

Aussi ne cherchons pas d'autres couleurs locales chez notre poète que celles qui se trouvent dans le monde des idylles. Il mentionne, il est vrai, dans ses vers Paris, ou plutôt les environs de Paris ; il parle beaucoup de la Seine ; les noms du bois de Boulogne, du bois de Vincennes se trouvent dans ses vers avec les noms de Nîmes, de Montigny, de Mareuil et d'autres pays de la France ; mais le paysage préféré par Chénier ne se trouve nulle part sur la carte de gréographie

sinon à Trianon ou dans les tableaux de Watteau, de Boucher et sur les estampes des éditions des églogues contemporaines. Les poètes de l'ancien régime comme autrefois les poètes romains protestaient contre la mutilation artificielle de la nature ; ainsi Bertin blâmait de ce point de vue « l'exacte symétrie » des parcs de Versailles. Chénier ne proteste pas moins contre « le fer injurieux » qui « mutile sans pitié les plaintives Dryades » et contre la servitude des Naïades qu'il décrit en nobles périphrases :

Le plomb, les murs de pierre enchaînant les Naïades,
De bassins en bassins, de degrés en degrés,
Guident leur chûte esclave et leurs pas mesurés.....

Mais Bertin qui ne trouvait d'ailleurs rien de mieux à opposer aux parcs de Versailles que « le désordre bizarre » du Petit-Trianon, malgré ses protestations, fait cet aveu inconséquent que dans les parcs mutilés « l'art en l'imitant surpasse la nature. » Chénier, de même, quoiqu'il prétende que dans ces parcs « une Muse libre et naïve et fidèle » ne puisse naître, y cherche des décors pour ses poésies. Il y choisit même un décor permanent ou tout au plus des décors tous d'un même genre très usité en ce temps depuis qu'il apparut avec tant d'éclat dans la *Nouvelle Héloïse*. On se souvient de ce « réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles. » Voici le cadre où il se trouve : « Ici un torrent violent et bourbeux, avec une forêt de

chênes sur l'autre bord, là une chaîne de rochers inaccessibles avec un bois de sapins à sa droite, et en bas un immense lac avec des côtes riches et couronnées du majestueux Jura. » Au milieu de ces « grands et superbes objets » s'étend une esplanade étalant « les charmes d'un séjour riant et champêtre. Quelques ruisseaux filtraient à travers les rochers et roulaient sur la verdure en filets de cristal ; quelques arbres fruitiers sauvages, la terre humide et fraîche couverte d'herbes et de fleurs. » — Les successeurs de Rousseau aimaient beaucoup ces « séjours riants et champêtres », « ces doux séjours », mais en les privant de leur cadre majestueux, de tout ce qui les rend chez Rousseau vraiment naturels et puissants, pour les présenter encore plus riants, plus agréables aux âmes sensibles ; en les enjolivant en un mot avec des réminiscences de l'antiquité décadente. Chénier les adorait aussi, et ses penchants l'entraînèrent de bonne heure à cette adoration. Il écrit dans sa vingt-troisième année : « En me rappelant les beaux pays, les eaux, les fontaines, les sources de toute espèce que j'ai vues dans un âge où je ne savais guère voir, il m'est revenu un souvenir de mon enfance que je ne veux pas perdre. » Aussi note-t-il ce souvenir. Il avait huit ans, il était chez sa tante, dans la France méridionale, et allait dans les montagnes avec des pélerins. Voici les impressions, nullement religieuses, qu'il éprouvait, et qu'il conservait même jusqu'à l'âge ou il écrivait cette note : « Dans la montagne, à côté du

chemin à droite, il y avait une fontaine dans une espèce de voûte creusée dans le roc; l'eau en était superbe et fraîche, et il y avait sous la petite voûte une ou deux madones... Si jamais j'ai, dans un pays qui me plaise, un asile à ma fantaisie, je veux y arranger, s'il est possible, une fontaine de la même manière, avec une statue aux nymphes, et imiter ces inscriptions antiques : *De fontibus sacris.* » En effet il arrangea de cette manière, d'après ce genre de tableaux, les paysages dans ses domaines poétiques, dans ses œuvres.

La préférence pour ces paysages qui peuvent être appelés à juste titre gessnériens, se rencontre à chaque pas dans Chénier. Une de ses notes prescrit pour décor « un joli paysage. » Une autre mentionnant une grotte, ajoute en parenthèse : « Poétiquement. » Voici les éléments de ces « jolis » paysages : antre, grotte, vallon, bocage, rivage, asile, retraite. Ces mots peuvent être lus presque à chaque page. Voici les éléments nécessaires pour qu'une grotte devienne *poétique* : « Roseaux. Lac. » Cette indication se trouve dans le projet de la grotte où Virgile serait né. Lisons aussi la description de cet autre lieu de naissance supposé, celui de Mme de Cosway : la scène est dans « les riants berceaux de l'Anio, au bruit de l'onde et des roseaux. » C'est une grotte humide où le soleil ne peut pénétrer « sous des piliers de nacre entourés de jasmins » et où l'enfant apparaît couché « sur un lit de pervenche et de thym. » — Parmi les

autres fragments il s'en trouve un où le poète-berger avertit les oiseaux qu'il a attaché « le grillage d'une volière » sur la muraille le long de laquelle coule une source. « J'ai couvert, continue-t-il, le mur de coquillages. La fontaine descendra en cascades dans les bassins faits avec de plus grandes coquilles où le matin vous baignerez votre tête et vous tremperez vos ailes. » Ce sont des mièvreries dans le genre des gentillesses de *Pannychis*. — Ces gentillesses abondent partout dans les poésies de Chénier. Partout on rencontre des rocs « frais et sombres d'où parmi le cresson et l'humide gravier » coule le fleuve, des bocages au « balsamique ombrage des jeunes rosiers » où chantent les rossignols, des « prés, gazons, bois harmonieux », des collines « animées de mobiles ruisseaux » et parfumées de fleurs, des vallées « avec leurs eaux leurs bois et leurs cascades » et pleines de l'écho sonore, du chuchotement des zéphyrs, du doux murmure des fontaines, d'ombres fraîches et vertes. Tout cela rappelle, par le sujet comme par le coloris, les tableaux contemporains des peintres des *Fêtes Galantes* et de ceux des *Pastorales*, et en général la poésie bucolique du temps. On peut remarquer en effet ici que Chénier ne fait souvent qu'imiter ses contemporains avec leurs vers doucereux. Nous avons déjà parlé de l'élégie où le poète exprime à ses amis, à l'imitation de Bertin, en quel lieu il voudrait être enterré. Voyons d'abord dans Bertin la description de ce lieu :

O mes amis, pour consoler mon ombre
Transportez-moi sous les riants berceaux
De Feuillancour, dans ce bois frais et sombre,
Entrecoupé de mobiles ruisseaux,
Dans ce Tibur solitaire et champêtre....
Là mes amis au pied d'un jeune hêtre,
D'une onde pure en tout temps abreuvé,
Que mon tombeau soit sans pompe élevé....

Voici maintenant dans Chénier :

Vous-mêmes choisirez à mes jeunes reliques,
Quelque bord fréquenté de pénates rustiques,
Des regards d'un beau ciel doucement animé,
Des fleurs et de l'ombrage et de tout ce que j'aimai.
C'est là près d'une eau pure, au coin d'un bois tranquille,
Qu'à mes mânes éteints je demande un asyle,
Afin que votre ami soit présent à vos yeux !....

M. Becq de Fouquières dit en parlant de l'élégie où Chénier décrit la demeure des bienheureux dans l'Elysée, que « cette poétique inscription semble inspirée de Tibulle » imité déjà par Bertin mais « fort médiocrement. » Ce qui est vrai, c'est que Chénier ne s'inspire pas ici de Tibulle, qu'il mentionne d'ailleurs si souvent, mais de Bertin qu'il ne mentionne jamais. Oui, cette fois-ci encore c'est à travers Bertin qu'il imite l'antiquité. La situation elle-même est infiniment plus près de Bertin que de Tibulle. Celui-ci, devenu malade, dit à son ami qu'après sa mort il espère être introduit par Vénus même dans l'Elysée où des jeunes gens dansent et chantent avec les oiseaux. L'Amour est parmi eux et la terre produit pour eux des aromates, ils sont entourés de roses,

tandis que, au dehors, l'eau noire mugit avec fureur et les furies sévissent dans la nuit profonde. Bertin et Chénier parlent au contraire à leur maîtresse, ils parlent de l'autre monde comme du pays de l'amour éternel et parfait, pays n'ayant rien de ces traits sombres et mystérieux qui rappellent chez Tibulle la crainte de la mort, si forte dans l'antiquité. Ce pays est enjolivé avec la grâce de Gessner. Le lecteur jugera si Chénier a emprunté en effet à son prédécesseur contemporain ses motifs sentimentaux dans cette description.

BERTIN :

Là sous les *berceaux toujours verts*,
Au murmure de cent *fontaines*,
On voit les ombres incertaines
Danser, former des pas divers ;
Et l'écho des roches lointaines
Redit les plus aimables vers.
C'est là que vont régner les belles
Qui n'ont point trahi leurs serments,
C'est là qu'on place à côté d'elles
Le nombre élu des vrais amants....

CHÉNIER :

Du Léthé bienfaisant la rive fortunée
Me prépare un asile et *des ombrages verts* :
Là les danses, les jeux, les suaves concerts,
Et la *fraîche naïade* en ses grottes de mousse,
S'écoule sur des fleurs, mélancolique et douce.
Là jamais la beauté ne pleure ses attraits :
Elle aime, elle est constante, elle ne ment jamais :
Là tout choix est heureux, toute ardeur mutuelle,
Et tout plaisir durable et tout serment fidèle.

En 1793, dans l'épigramme sur Labarre, l'Elysée est dépeint déjà comme un bois triste et nocturne aux chemins ténébreux où marchent des ombres superbes et taciturnes : ces traits accusent déjà une imagination devenue plus sombre. Cependant les tableaux conformes à ceux dont nous venons de parler, ne manquent pas non plus dans les poésies antérieures. *L'Amérique* contient cette invocation à Inès de Castro, à l'héroïne de la tragédie de La Motte qui a arraché tant de larmes en ce temps aux spectateurs : « O nymphes de Mondego, et toi belle ombre de la belle Inès, qui erres toujours dans les feuilles du bocage mélancolique, au bord de cette fontaine, venez m'inspirer ! » — Bertin avait chanté Choisy, « ce modeste et riant séjour » où Mme de Montpensier venait avec son amant « goûter en paix le plaisir si touchant de répandre des larmes, » et qui est maintenant abandonné : « sous le frais abri de ces riants berceaux on n'entend plus que le chant des oiseaux et le doux murmure de l'onde. » Versailles abandonnée est peinte avec les mêmes couleurs chez Chénier. Elle le charme avec ses « vallons tranquilles, sommets verts et frais asiles. » Sa Muse veut tresser pour Versailles « l'amaranthe, immortelle guirlande, en poétique offrande. » Il en chante les « molles prairies, » les zéphyrs, « l'ombre fraîche et secrète, » la « douce retraite où la chaleur de l'été est tempérée. » — Cette tendance à chercher des images gentilles dans la nature, cette mignardise dans le sentiment de la nature se fait voir même dans les

comparaisons, dans les métaphores empruntées à la nature, aussi bien dans la jeunesse du poète que vers la fin de sa vie. Dans une élégie à D. R. il s'était comparé à un faon blessé qui emporte avec lui « le plomb mortel. » L'une des élégies à Fanny répète cette image d'une grâce un peu étudiée où le poète dit qu'il erre dans le bois avec l'image de la belle comme un faon blessé qui emporte avec lui le « plomb volant. » Dans un fragment sur Versailles il veut chanter sa retraite comme le rossignol chante « à couvert de l'orage, l'ormeau qui lui tendit les bras. » Cette idée rappelle l'épître où le chevalier de Pange est excité à la poésie par l'exemple de « l'amoureux rossignol » qui « n'étouffe point sa voix » sur le rameau parce que cela serait « criminel aux yeux de la nature. » Une autre élégie à Fanny représente le poète comme une héliotrope et la bien-aimée comme le soleil :

Ah ! La pâle fleur de Clytie
Ne voit au ciel qu'un astre, et l'absence du jour
Flétrit sa tête appesantie...

L'écho de cette ingénieuse métaphore se retrouve dans la *Jeune Captive*, où, ce qui est d'ailleurs plus naturel, c'est la belle qui est peinte sous les traits d'une fleur, qui, comme jadis la jeune Israélite de Racine, à peine commençant à éclore et n'ayant vu qu'une àurore est près de mourir. Cette élégie n'est n'est qu'une série de tableaux de ce genre. Il y a encore une autre élégie adressée à la même personne,



car elle se rapporte sans aucun doute à Mme la duchesse de Fleury, quoi qu'en pense M. L. Moland, trop sceptique sur ce point. Cette élégie d'une émotion moins artistique et plus sincère que la précédente, se compose de deux comparaisons. Le poète présente son idéal d'abord comme une blanche et douce colombe, languissante et muette, aux doux regards, errant seule au bord du ruisseau, tandis qu'il se peint soi-même comme une autre colombe qui, de peur des oiseaux de proie (les gardes de la duchesse), n'ose bouger dans les feuilles, encore moins se promener avec sa compagne, près de sa tête amie porter la sienne, ni murmurer avec elle, ni fouler l'herbe foulée par ses pieds délicats. Tout ceci nous fait souvenir de la grâce un peu affectée de l'idylle sur les colombes. La seconde comparaison montre la belle comme une blanche et douce brebis à la voix innocente, gardée par des loups, par crainte desquels le poète, n'ose « pour toucher sa laine obéissante, sortir du bois et bondir avec elle, lui bêler ses amours. » Cette seconde moitié de l'élégie n'est pas moins gracieuse que la première, mais cette fois-ci nous voilà vraiment au plein milieu du monde bucolique ! Ces motifs pris dans l'églogue reviennent à l'imagination de Chénier même lorsqu'il chante sur les tons vigoureux des Iambes. On sait qu'alors il se compare de nouveau au mouton bêlant que le boucher va abattre et dont personne ne se soucie plus, ni « les enfants qui suivaient ses ébats dans la plaine, » ni « les vierges aux

belles couleurs qui le baisaient en foule et sur sa blanche laine entrelaçaient rubans et fleurs. » Comme il s'agit ici de boucher, au lieu de loups, et surtout comme quelques lignes plus loin le poète se nomme avec ses autres compagnons prisonniers « mille moutons pendus aux crocs sanglants du charnier populaire» et destinés à « être servi au peuple-roi, » il est incontestable que l'imagination du poète a passé à un réalisme terrible conforme aux accents des Iambes. Cependant il n'en est pas moins vrai que Chénier est resté fidèle même à la fin de sa vie à ses premiers penchants qui l'entraînaient toujours vers les mièvreries idylliques.

C'est de même avec des images enjolivées et prises dans une nature de gentille idylle que Chénier aime à caractériser sa poésie, en se servant des jeux poétiques un peu usés. Ses vers, dit-il, sont « parfumés de myrthes et de fleurs ; » « ils brillent dans les flots du ruisseau, ils prennent des oiseaux la voix et les couleurs » et sont « cachés dans les replis d'une fleur.» Ailleurs Chénier s'identifie soi-même, par des enfantillages souvent employés par ses prédécesseurs, avec l'abeille qui va le matin « changer en miel les délices du thym, » avec la rose dont « un sein palpitant est la tombe divine, » avec un « frêle atôme d'oiseau » qui dépouille « sous d'autre cieux d'autres fleurs de leur molle étamine. » Il devient un oiseau tendre, débile, qui surpasse les couleurs du papillon, ou un cygne provoquant les Lédas par l'éclat de son plumage, ou

un fleuve pressant « mollement les membres délicats de mille fraîches beautés » etc. Léonard avait dit de sa muse qu'elle ne veut pas emboucher la trompette guerrière pour décrire le tumulte et les horreurs des combats, mais,

Douce et timide elle aime les vergers,
Le bruit des eaux, la fraîcheur de l'ombrage,
Sa flûte en main elle suit les bergers...

Chénier dit de même que sa Muse ne veut pas « le glaive à la main, du diadème ornée, pleurer les grands malheurs, les empires, les rois ; » mais elle est de ces Muses *tranquilles*

Qui cherchent la fraîcheur des rustiques asiles,
Le front ceint de lilas et de jasmins nouveaux,
Et vont sur leurs attraits consulter les ruisseaux...

Cette muse est « délicate et craintive, curieuse et volage, » mais elle est surtout délicate « tremblant à l'aspect des frimas. » Heureusement elle a quelquefois de « plus hardis caprices » ce qui nous permet de sortir enfin de ces fadaises, de ces minauderies souvent éblouissantes par leurs charmes artistiques, mais monotones et artificielles. Cette hardiesse consiste en ce que la Muse de Chénier quelquefois « ose regarder au fond des précipices où sur le roc mugit le torrent » qui tombe du sommet du mont.

Les monts sont un genre de paysage que les anciens ne goûtaient point et que le XVIIIe siècle s'efforçait au

contraire d'adorer comme la véritable demeure de la nature vierge. Les Romains, poètes et savants, ou simples hommes d'esprit, traversaient s'ils devaient le faire, avec une horreur insurmontable ces régions; et ils auraient été excessivement étonnés, à en croire M. Boissier, si quelqu'un leur avait prédit qu'après mille ans des milliers de voyageurs visiteraient ces glaciers insupportables et que les poètes s'y inspireraient. Le XVIII[e] siècle chantait beaucoup les monts depuis les *Alpen* de Haller, ou plutôt depuis la *Nouvelle Héloïse* qui entonnait en prose l'hymne en leur honneur. Tout le monde s'empressa d'accompagner cet hymne; on rencontre dans le chœur Boucher, le poète des *Mois*, qui mourut à côté de Chénier, Bertin, Parny, Léonard et les autres. Chénier affectait aussi d'aimer les montagnes, comme nous venons de l'entendre. Il intercalait l'adoration des Alpes même dans l'imitation des poètes antiques ; ainsi en répétant les vers de Tibulle : « ...... *in gelidis montibus* esse lapis, » c'est une occasion pour lui de parler de nouveau des *Alpes*. Il les peint avec des couleurs gessnériennes, comme il l'avoue lui-même indirectement lorsqu'il dit que sa Muse a visité la pure divinité des vallons de Zurich, qui, sur « les bords montueux de ce lac enchanté, du sage Gessner à ses nymphes avides murmure les chansons. » Planche regrettait de ne pas connaître les poésies que l'observation immédiate de la nature avait dictées à Chénier durant son voyage en Suisse ; elles sont connues aujourd'hui,

et elles ne diffèrent pas beaucoup de celles qui furent inspirées par des lectures, par l'imagination ou par la nature des environs de Paris. Regardons tout ce que Chénier prétend avoir vu avec ses propres yeux lors de son voyage avec les frères de Trudaine. Il a vu les « bondissantes eaux qui de leurs froids berceaux viennent du bel Hasly nourrir les doux ombrages » en faisant de lui un « frais Elysée, honneur des pâturages. » Il a vu le fleuve de l'Aar aux ondes impures mais « roulant un or pur en son onde semé, » avec des pâtres sur les bords qui gardent du fond de leur grotte les génisses aux sonnettes argentines et qui éveillent l'écho avec leurs cors « lorsque plus loin s'étendait l'ombre des monts. » On voit que ce vers est la traduction du vers virgilien : *Majoresque cadunt altis de montibus umbræ*, comme l'occupation de ces pâtres « fortunés et tranquilles » au sein des Alpes « fertiles » rappelle les Tityres antiques, tout en rappelant en même temps la république heureuse de la *Nouvelle Héloïse* et les bergers de Gessner. Chénier se souvient encore de l'*Engelberg*, de

> .... la cime harmonieuse
> Où souvent de leurs cieux les anges descendus,
> En de nuages d'or mollement suspendus
> Emplissent l'air des sons de leur voix éthérée.

« O lac, fils des torrents ! O Thoun, onde sacrée ! » s'écrie-t-il ; et il salue les « monts chevelus, verts et sombres remparts, » ces admirables caprices de la nature, ces bois, ces cités qui « pendent en précipi-

13

ces. » Il est enchanté de la grotte de stalactites au bord du lac de Thoun, de la grotte « escarpée et voisine des cieux qui d'un ami des saints fut l'asile pieux, voûte obscure où s'étend et chemine en silence l'eau des cascades. » Ce qu'il y a de beau dans toutes ces descriptions c'est ce jeu de fantaisie inspiré par le nom de la montagne Engelberg ; d'ailleurs ce sont des décors de ballet d'un coloris suave et aimable où manque toute hardiesse dans les contours et dans les couleurs. Chénier est ici tout au plus le précurseur des tableaux les plus doux du *Jocelyn*. C'est presque une cruauté à l'égard de Chénier que de lui opposer cette autre peinture des Pyrénées qui se trouve dans Bertin. Le gave, écrit celui-ci :

roulant en grondant ses ondes blanchissantes
De cascade en cascade au loin retentissantes,
S'élance des rochers, tombe dans le vallon,
Entraîne les débris et des bois et des monts,
Fait rentrer leurs sommets dans la terre profonde,
Et menace, à grand bruit, d'ensevelir le monde.
O d'un pouvoir terrible inexplicable jeu !
O monts de Gavarnie ! O redoutable enceinte !
Sur vos flancs escarpés, sur vos remparts neigeux,
De ce monde changeant la vieillesse est empreinte.
L'auteur seul à mes yeux s'obstine à se cacher.
De ce vaste tombeau je ne puis m'arracher.
Ces cyprès renversés, ces affreuses peuplades
De noirs rochers au loin l'un sur l'autre étendus,
Sur des gouffres sans fond ces hameaux suspendus,
Ce luxe de ruisseaux, de torrents, de cascades
Par cent canaux divers à la fois descendus,
Tout m'attriste et me plaît..........

Quel souffle puissant, quelle énergie sauvage ! Cette élevation du cœur jusqu'aux idées métaphysiques, cette exaltation de l'âme cherchant Dieu dans les merveilles de la nature qui est d'une insensibilité terrifiante, d'une hostilité muette ; ces accents sublimes surpassant même un Rousseau et retrouvés seulement par les Vigny et les Hugo, manquent à la poésie de Chénier, qui même dans la peinture des montagnes fait valoir ses tendances idylliques et y cherche les motifs des tableaux parfaitement conformes au style, au coloris de ceux que nous lui avons vu chercher en parlant de ses paysages favoris.

Voyons encore quelques exemples de la manière dont Chénier enjolive les tableaux de la *Nouvelle Héloïse* auxquels il fait de fréquents emprunts. Tout le monde se souvient de la scène où Saint-Preux passe le torrent glacé pour reprendre une lettre de Julie, lettre qui a été emportée par le vent. C'est un cadre majestueux qui convient bien à cette figure d'amant exalté. Un fragment de Chénier montre un *jeune amant* dans la même situation, assis au bord d'un précipice et puis « franchissant torrents, buissons, rochers » pour rattrapper la lettre. C'est tout. Voici un autre passage plus intéressant. Dans une épître de Mme Deshoulières se trouvent ces vers instructifs pour l'histoire de la poésie française :

Peut-être croyez-vous que toujours iusensible
Je décrirai dans mes vers,
Entre de hauts rochers dont l'aspect est terrible

Des prés toujours fleuris, des arbres toujours verts,
Une source orgueilleuse et pure,
Dont l'eau sur cent rochers divers,
D'une mousse verte couverts,
S'épanche, bouillonne, murmure,
Des agneaux bondissant sur la tendre verdure,
Et de leurs conducteurs les rustiques concerts......

Ces vers sont deux fois intéressants pour nous. D'abord on y aperçoit comme une première ébauche de cette description des Alpes que nous venons de voir dans Chénier. Ensuite ils montrent que le tableau suivant de la *Nouvelle Héloïse* était usité déjà au XVII[e] siècle avant de devenir un lieu commun pour le XVIII[e] siècle. « Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes, écrit Saint-Preux. Tantôt d'immenses rochers pendaient au-dessus de ma tête, tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait mes regards etc. » Chénier n'a vu dans ce passage qu'une matière heureuse à employer pour des contrastes, des descriptions pittoresques ; et il a fait de tout cela un terme de comparaison à appliquer le cas échéant :

..........*Ainsi* l'Allobroge recèle
Sur ses monts, de l'hiver la patrie éternelle,
Et les fleurs du printemps, et les bois de l'été.

Sur d'arides sommets le voyageur porté
S'étonne. Auprès des rocs d'âge en âge entassés,
En flots âpres et durs brille une mer glacée.
A peine sur le dos de ces sentiers luisants
Un bois armé de fer soutient ses pas glissants.
Il entend retentir la voix du précipice.
Il se tourne, et partout un amas se hérisse
De sommets ou brûlés ou de glaces épaissis,
Fils du vaste Mont-Blanc, sur leurs têtes assis,
Et qui s'élève autant au-dessus de leurs cimes
Qu'ils s'élèvent eux-mêmes au-dessus des abîmes.
Mais bientôt à leur pied qu'il descende. A ses yeux
S'étendent mollement vallons délicieux...

Il y a chez Parny une élégie qui imite le même passage de la *Nouvelle Héloïse*, ce sont de nouveau les surprises des panoramas montagnards. (1) Mais Parny n'est pas un artiste désintéressé cherchant seulement des effets pittoresques ; il est avant tout homme, il apporte un cœur sensible dans ces montagnes, il y est venu chassé par ses douleurs. Il s'écrie à la vue de cette nature inanimée : « Tout se tait, tout est mort. Mourez honteux soupirs, mourez importuns souvenirs ! » La contemplation de ce majestueux panorama lui arrache cette exclamation farouche qui le montre téméraire jusqu'à s'opposer à la nature terrible, audacieux à la braver, et surpassant même la fougue démoniaque de Saint-Preux,

(1) Ce lieu-commun était si fréquent au XVIIIe siècle qu'on le retrouve même dans l'Eloge de Racine par Laharpe, où il fournit la matière de certaine comparaison pour illustrer la différence entre le génie *brut, inégal* et le génie *épuré par le goût*.

et surtout surpassant Bertin, qui ne sent que sa petitesse au milieu de la nature sauvage, et s'attriste à son aspect :

> O nature, qu'ici je ressens ton empire !
> J'aime de ce désert la sauvage âpreté ;
> De tes travaux hardis j'aime la majesté,
> Oui, ton horreur me plaît ; je frissonne et j'admire !

C'est l'âme humaine qui parle ici avec l'accent de la poésie romantique. Ce sont déjà des accents, sinon à la Byron, du moins à la Sénancour.

Néanmoins la nature ne reste pas toujours un décor inerte chez Chénier. Il goûtait avec son temps, même avec Mme Deshoulières, les vers de Théocrite où l'immobilité de la nature est opposée au déchaînement des passions dans l'âme humaine (c'était une antithèse toujours chère aux madrigaux) ; mais il goûtait encore plus cet autre vers de Théocrite où l'amant rassure la belle en lui disant que « c'est le bois qui de joie s'agite et murmure. » Il attribue très souvent ce rôle actif à la nature, aussi bien dans les poésies qui ont un sujet antique que dans celles qui sont essentiellement modernes. Il fait, en la plaçant sur les lèvres d'Homère, cette apostrophe aux bois, aux monts, aux ruisseaux, etc. : « Quels doux frémissements vous agitèrent tous ! » Il représente Achille au bord de la mer dont les ondes comme les rochers « gémissaient de ses pleurs et soupiraient sa peine. » On lit dans une note cette invocation en prose : « O bois de Vincennes, bois de Boulogne ! ne tressaillez-vous point d'allégresse, lors-

que sous vos ombrages fleuris une belle, la tête couverte d'un chapeau de plumes, galoppe sur un cheval ? » L'idylle sur les orphelins égarés dans le bois raconte qu'à leur mort

Le feuillage poussa des plaintes,
La lune se couvrit d'un voile de douleurs.
L'aurore pleura leur enfance, etc...

Le poète fait gémir ici toute la nature, on ne trouve pas une sentimentalité plus larmoyante même dans la poésie romantique des Allemands. Aussi ne voyons-nous dans tout cela que des jeux poétiques au lieu d'y voir les signes d'un panthéïsme quelconque. C'est l'écho de la mythologie polythéïste trop pâlie et devenue une façon de parler allégorique même déjà dans un Théocrite : dans Chénier ce n'est qu'un jeu d'esprit. Il serait bien hardi d'y chercher l'avant-goût du panthéïsme moderne, quoique d'ailleurs ce système philosophique n'ait pas été tout à fait inconnu à Chénier ni à son siècle. Si la nature apparaît ici comme un être moral qui semble prendre part à nos chagrins et à nos joies, c'est simplement un ornement poétique de plus pour Chénier chez qui le sentiment de la nature n'était ni plus *sain*, ni plus *large* que celui de toute son époque.

On ne doit pas oublier d'ailleurs que la nature a encore chez lui un rôle bien autrement actif et important. La rêverie mélancolique, non pas celle à la manière de Vigny et d'Hugo ou de Bertin et de Parny,

mais la rêverie sentimentale, lamartinienne, où l'homme se confond, pour ainsi dire, avec la nature dans une vision suprême et où une espèce de panthéisme se montre déjà en effet quelquefois, est très fréquente dans Chénier.

Au temps de Lafontaine il y avait déjà des gens qui aimaient « écouter en rêvant le bruit d'une fontaine. » Au temps de Léonard c'était déjà un engoûment général que de « quitter les jardins les plus fastueux pour s'égarer dans une prairie sauvage, près d'un ruisseau qui murmure doucement sur des cailloux et semble appeler la rêverie. » — « Ruisseau, dont le bruit flattait ma rêverie ! » s'écrie Léonard; et ce cri fut répété par tout le monde, à chaque moment. Chénier n'aime rien tant que de se représenter au bord d'un fleuve, errant et faisant des vers. Il dit que dès sa première jeunesse il aimait à se promener silencieusement « dans les hameaux » où son âme fut saisie par « de doux ravissements. » Les *charmes de la solitude* si généralement et si souvent glorifiés en ce temps par toute la poésie européenne, sont pour lui « le véritable élément » d'un vrai poète. Il y trouvait de la consolation pour ses maux. C'est en effet plus qu'une façon de parler lorsqu'il prétend que pendant l'absence de ses amis ce sont « les ruisseaux et les bois » qui le consolent, outre l'amour et l'étude. Les personnages qu'il met en scène ont naturellement ce même tempérament. Un de ses poètes-bergers contemple le prin-

temps revenu et pousse des soupirs à la vue des colombes amoureuses :

Hélas ! Je sens couler dans mon âme inquiète
Une mélancolie et profonde et muette,
Quelque chose me manque et je ne sais quels vœux...
Ah ! faut-il être jeune et témoin de leurs jeux !

La situation, imitée cette fois de Sannazar, est sans doute un lieu-commun bucolique que nous avons rencontré déjà même dans Chénier, mais cette sensiblerie rêveuse contient quelque chose de nouveau, on y entend les accents d'une émotion enchanteresse, on y entend déjà les désirs vagues des *Méditations*. C'est ainsi que la sentimentalité gessnérienne se transforme, s'ennoblit quelquefois en une mélancolie lamartinienne ; et non seulement chez Chénier, mais aussi bien chez ses contemporains. On peut même voir que ces accents lamartiniens de Chénier sont réellement empruntés à la poésie du temps. Ainsi Lydie invite l'enfant dont elle voudrait être aimée, à venir s'asseoir avec elle sur l'herbe « chaque soir au coucher du soleil. » C'est le moment le plus propre à la rêverie. Néère mourant dit de même à son amant :

Au coucher du soleil si ton âme attendrie
Tombe en une muette et noble rêverie...

Ce n'était pas les jeunes gens du Poestum antique qui s'abandonnaient de cette façon à de muettes rêveries dans leurs jardins de roses, mais les con-

temporains de Chénier. En effet ces plaintes sont une imitation du passage suivant de Léonard :

> O si je puis briser les chaînes du trépas
> Pour visiter encor ces retraites fleuries...
> Où tu daignes souvent me serrer dans tes bras ;
> Si mon âme vers toi peut descendre ici bas,
> Qu'un doux frémissement t'annonce sa présence !
>   Quand le cœur plein de tes regrets,
> Tu viendras méditer dans l'ombre des forêts,
>   Songe que sur ta tête elle plane en silence !

On a du reste déjà depuis longtemps remarqué que ces rêvries n'ont rien d'antique. Dans l'élégie où il chante les héroïnes de Richandson et de Rousseau, Chénier dit qu'à la vue du soleil couchant une « douce mélancolie, une insensible et charmante langueur » occupe son âme ; il s'assied, il « laisse tomber sa tête sur son sein, » en regardant les miroitements du paysage dans le fleuve « qui s'étend comme lui, calme et pur. » — Regnault dans son étude sur Horace, citée par M. Becq de Fouquières, met en lumière avec beaucoup de sagacité le caractère moderne de ces vers. « Qui va, demande-t-il, s'asseoir ainsi au déclin du jour sur le penchant de la montagne, pour voir le soleil se coucher dans la plaine ? Qui décrit avec une simplicité si pénétrante le charme du soir ? Qui cherche ainsi les secrètes harmonies de la nature et de l'homme ? Ce n'est pas Horace, c'est plutôt M. de Lamartine. Chénier, parti du *hoc erat in votis*, aboutit à la première *Méditation*. Voilà la rêverie véritable, voilà la mélancolie. » Les souvenirs prêtent

une voix à l'âme du poète « comme aux brises du soir une harpe éolienne résonne » dit quelque part Chénier avec une comparaison favorite du temps d'*Ossian* et non moins chère à Lamartine même. Cette union intime avec la nature qui se fait voir aussi dans cette comparaison charmante et d'une manière spontanée, inconsciente, est accusée par toute la poésie de Chénier. Des situations analogues à celle que nous venons d'entendre si bien analysée par Regnault, y abondent. Il se représente à nos yeux « errant au sommet des montagnes et de là voyant sous ses pas » les fleuves dans les vallons; il s'assied sur un rocher ou un tronc, et, en notant ses impressions, il « ouvre un passage aux flots de ses pensées, en torrents orageux dans son sein amassées. » Il se représente sur le bord de la mer où il vient lorsque la chaleur étend « le calme sur les flots » pour

> ... goûter la fraîcheur du rivage,
> Et bien loin des cités, sous un épais feuillage,
> Ne pensant à rien, *libre et serein comme l'air*,
> Rêver seul en silence et regarder la mer...

Il y a dans l'*Amérique* un bisaïeul de René, un huguenot réfugié dans le nouveau monde, ayant échappé à la Saint-Barthélémy, « une espèce de Timon le misanthrope. » Chénier avait l'intention de « le peindre aimant le soir à s'asseoir au haut des rochers, regardant la mer, surtout en temps de tempête. » On le voit, Chénier est si pénétré de la rêverie contemporaine qu'il l'attribue même à des époques

lointaines où elle était inconnue. Nous entendons surtout la rêverie mélancolique spécialement au bord de la mer, paysage aussi inconnu jusqu'alors à la poésie française que les Alpes, et qui fut découvert de même par Rousseau et par la poésie germanique. Nous entendons surtout ces rêveries au sein de la nature orageuse mises à la mode par Saint-Preux, par Werther et plus tard par Chactas et René.

Finissons par les élégies à Fanny, poésies où la rêverie joue le rôle le plus grand chez Chénier. Bertin dit de sa maîtresse qu'elle aime aller « l'air triste, les regards baissés, rêveuse et solitaire, sous ces tilleuls entrelacés dont l'ombre invite aux doux mystères. » La Fanny de Chénier aime de même « les loisirs, les lentes rêveries, » elle aime à suivre des yeux le cours de la Seine « rêveuse, sur le gazon assise, dominant la plaine. » Le poète lui-même cherche les forêts où sa belle a coutume de rêver, là il l'évoque mieux, plongé dans ses rêveries. Il visite les bosquets de Versailles où habite « le silence fertile en belles rêveries, » il leur apprend le nom de sa belle :

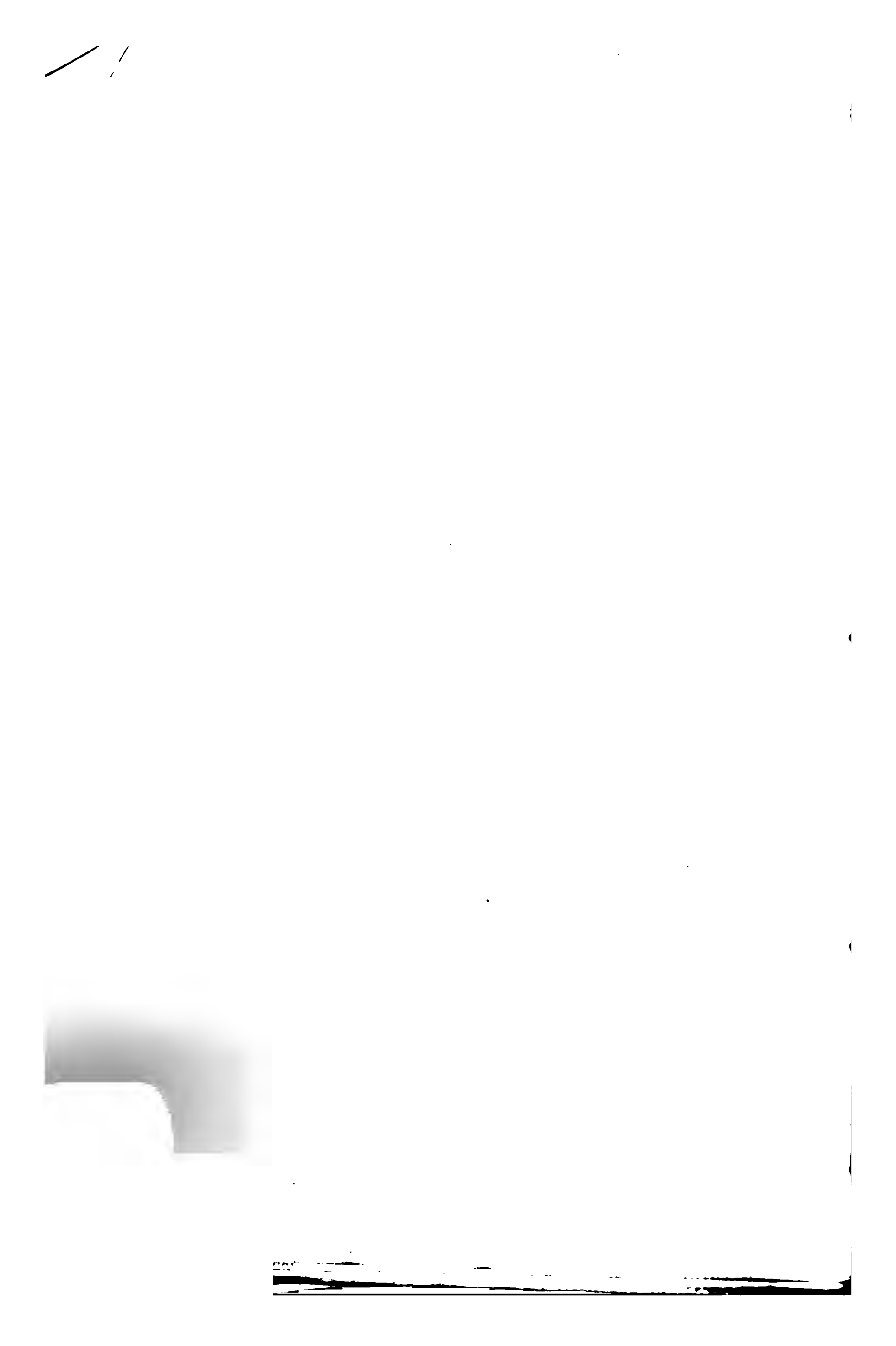
Quand l'âme doucement émue,
J'y reviens méditer l'instant où je l'ai vue,
Et l'instant où je dois la voir.

Cet « heureux rivage » qui « conserve *sa* noble image » nous rappelle les bords du *lac* lamartinien si pleins du souvenir d'Elvire où le poète moderne viendra seul aussi rêver de sa maîtresse.

Et puisque nous allons terminer la partie de notre ouvrage qui traite des idées et des sentiments dans la poésie de Chénier, que l'on nous permette d'examiner ici un peu quelle est donc la différence entre la mélancolie romantique que nous venons de souvent mentionner, et celle de notre poète. A côté des différences artistiques, dit Saint-Marc Girardin, « il y a des différences plus caractéristiques entre la mélancolie de Chénier et celle des poètes modernes, cet égoïsme misanthropique et vaniteux qui se glorifie d'avoir des désirs qu'il ne peut pas satisfaire et qui se perd dans l'impuissance même de ses prétentions. Les rêveries dans Chénier sont littéraires au lieu d'être personnelles ; ses fantômes aimés qu'il voit errer autour de lui, ces mânes aux yeux charmants, sont des héroïnes des romans qu'il a lus et non les héroïnes de ses aventures ou de ses rêves. Le moi bruyant et mécontent n'a pas encore fait invasion dans la poésie ; cependant il est tout près d'y entrer, car la mélancolie et la contemplation sont déjà des sentiments familiers à la poésie et dès que l'on contemple et médite autre chose que Dieu, on est tout prêt de ne contempler et de ne méditer que soi-même » C'est la page la plus remarquable que l'on ait écrite sur ce sujet ; nous l'avons copiée ici dans toute son étendue pour en discuter d'autant plus librement quelques passages qui ne nous paraissent pas tout à fait justes. On peut répondre à Saint-Marc Girardin d'abord que les rêveries de Chénier ne sont pas du

tout si exclusivement littéraires ; elles ne le sont pas plus que celles de son époque ; et s'il chantait quelquefois les Julies et les Clarisses, il chantait encore plus souvent une Camille, une Fanny, une Coswey, une duchesse de Fleury, qui étaient bien les héroïnes de ses aventures et de ses rêves. Ce sont ces femmes réelles et non imaginées qui l'ont le plus et le mieux inspiré. Quant à ces désirs effrénés et impuissants qui ne peuvent être retrouvés dans Chénier puisqu'il ne vivait pas au temps d'un Chateaubriand ou d'un Lamartine, encore moins au temps d'un Musset, ils ne méritent pas tant de réprobation, surtout quand cette réprobation doit se tourner en un éloge pour un poète du XVIII[e] siècle. La poésie du *Weltschmerz* comme toute la poésie du siècle présent, surtout celle de la première moitié de notre siècle, marque un progrès incontestable en comparaison de la poésie du siècle dernier en tout ce qui regarde la profondeur et la sincérité des émotions : pourquoi parler donc avec tant de dédain de la poésie romantique à propos d'un André Chénier qui ne fut en somme que le poète de l'ancien régime ? Au contraire il faut avouer que tout ce qui est vraiment beau dans la poésie de Chénier et dans celle de son temps, c'est justement ce qui a comme préparé la voie à ce « moi bruyant et mécontent » qui excite le mépris de Saint-Marc Girardin. Et il nous convient de remarquer ici que ce n'est pas Chénier, poète entièrement inédit, inconnu, qui a réellement préparé

cette voie. Non, il n'est pas juste de vanter Chénier avec M. Becq de Fouquières comme le poète qui a introduit dans la poésie de son époque le lyrisme, l'accent mélancolique et rêveur. Regarder Chénier comme le premier introducteur de la poésie lyrique moderne en France avant Lamartine, c'est le glorifier aux dépens des poètes, ses contemporains, qui montrent déjà un lyrisme souvent surprenant. On sait que ce n'est pas Chénier qui devint le maître de la jeunesse de Lamartine. Les poètes chez qui le poète futur des *Méditations* cherchait d'abord ses modèles, de l'inspiration, c'étaient Bertin et Parny, poètes lyriques déjà dans le sens moderne, chez qui on retrouve la rêverie sentimentale, même les passions dévorantes, au lieu des jeux d'esprit traditionnels et conventionnels de la poésie lyrique jusqu'alors à la mode.



SECONDE PARTIE

L'ART

I

L'art pour l'art. Les critiques et les aveux de Chénier

Dans les chapitres précédents c'est des idées et surtout des sentiments de Chénier que nous avons parlé ; nous ne pouvions pas complètement éviter d'indiquer çà et là la nature de son art ; mais nous en avons réservé l'examen approfondi pour cette seconde moitié de notre ouvrage. Les quelques paroles qui nous ont échappé eur cette affaire dans les précédents chapitres devaient déjà marquer que la question de l'art est une question assez importante chez ce poète pour en parler un peu plus minutieusement. En effet Chénier est avant tout un artiste. Il

doit les deux tiers de ses beautés à un génie artistique, ayant beaucoup appris de la poésie antique, ayant assez emprunté de la poésie contemporaine, mais développant ses emprunts, ses imitations avec une indépendance plus hardie, plus novatrice que nous n'en avons trouvé dans ses idées, ou dans ses sentiments. On a beaucoup raillé l'école romantique, et surtout Sainte-Beuve, depuis Michiels jusqu'à Albert, d'avoir loué Chénier comme le précurseur du romantisme à cause de la versification, voire l'enjambement et les rimes. Sainte-Beuve aurait bien pu trouver d'autres points de ressemblance; mais il est sûr que tandis que les idées et les sentiments ne nous montrent pas Chénier beaucoup plus proche de notre siècle que ne l'est tel ou tel parmi ses contemporains, dans les questions de technique il se montre le véritable précurseur du romantisme secondaire à la Théophile Gautier et de l'école parnassienne de 1865. Chénier qui avait cherché tout ce qui était « neuf et original » et qui, pour satisfaire ses penchants, ne reculait pas à « hasarder beaucoup de hardiesses nouvelles » (c'est lui qui parle), s'abandonnait à une virtuosité peut-être trop exclusivement artistique, trouvant « mille trésors qu'on ne soupçonnait pas, » sachant même encore « sous ses doigts délicats réparer les fleurs qui, courant de main en main, ont perdu tout l'éclat de leurs fraîcheurs vermeilles » et ornant les poètes imités par « *ses* images, *ses* tours, jeunes et frais ornements. »

Ce côté essentiel de Chénier, la prédominance de l'art dans sa poésie, ne fut pas inaperçue de ses premiers critiques. Villemain disait des élégies : « Admirable mélange d'étude et de passion où la simplicité a quelque chose d'imprévu, *où l'art n'est pas sans négligence* et parfois *sans effort.* » Sainte-Beuve avouait que Chénier dans la première moitié de sa carrière « nous apparaît comme le poète surtout de l'art pur et des plaisirs, » vivant à la manière d'un artiste désintéressé, un peu en dehors des idées, des prédications favorites de son temps. » Voilà Chénier proclamé officiellement, et par Sainte-Beuve lui-même, le poète de « l'art pour l'art. » Il surpassait en cela même les poètes-artistes romains, car s'il y avait, comme l'affirme encore Sainte-Beuve, plus de candeur d'âme dans Chénier que dans Horace, il y avait aussi « plus d'efforts et d'artifice de talent. » Il surpassait ses contemporains même, de sorte qu'il devint moins naturel, moins vrai que par exemple Parny, qui, selon Sainte-Beuve, « est trop entièrement épris pour aller faire comme André Chénier, pour revenir, par une combinaison de goût et d'érudition, aux maîtres de la lyre éolienne. » Mais Sainte-Beuve protesta plus tard contre ceux qui voyaient dans Chénier exclusivement un poète de l'art pour l'art, et il loua M. Becq de Fouquières de ne pas l'avoir rangé « au nombre des poètes purement d'art et d'étude. » — Planche, tout en louant le conseil donné dans l'épitre à Lebrun, selon lequel

« la première condition de la véritable éloquence est la sincérité, » ne méconnaissait pas le caractère essentiellement artistique de Chénier qui, à l'entendre, justement par cette raison, ne sera jamais populaire. « Le talent d'André Chénier, dit-il, exclusivement consacré à la pureté de la forme, n'excite aucune sympathie chez les esprits qui n'ont pas fait de la poésie une étude assidue; » ses sentiments « ne se distinguent ni par l'animation, ni par la nouveauté, c'est à la forme surtout qu'ils doivent leur valeur et leur charme. » Dans les œuvres postérieures il ne trouve pas moins les défauts d'un art trop désintéressé. Ainsi quant à l'ode sur le « Jeu de paume » il n'hésite pas à écrire: « C'est à peine s'il est permis d'attribuer au poète une émotion sincère. Préoccupé du soin de l'expression qu'il torture laborieusement et qu'il s'efforce de rendre singulière, il n'a guère le temps de ressentir l'enthousiasme qu'il veut chanter. » Il est vrai que pour l'ode à Charlotte Corday, comme pour les Iambes, Planche trouve déjà « un enthousiasme qui n'a rien de factice » malgré les quelques défauts qu'il impute très singulièrement à la jeunesse du poète, arrivé déjà en ce temps-là à la maturité. « On sent à chaque strophe, dit-il, que l'auteur, en écrivant, cède à l'irrésistible entraînement de sa pensée et qu'avant de se préoccuper de la beauté littéraire de son œuvre, il écoute la voix d'un devoir impérieux; il ne chante pas pour chanter; pour lui la tâche du poète ne vient qu'après la tâche du citoyen. » On

voit que Planche établit la même distinction entre les deux moitiés de la carrière poétique de Chénier que Sainte-Beuve. — Egger nomme les idylles de Chénier qu'il estime beaucoup, « une sorte de poésie artificielle, travail d'industrie savante, » et M. Becq de Fouquières avoue, au moins pour les élégies à Camille, que le poète de ces élégies « aime l'art plus que Camille, » que « l'art y domine l'amour, » qne les imitations des poètes latins abondent jusqu'à surprendre le lecteur « qui s'attendait à trouver une âme plus moderne, plus vivante et une douleur ou une joie plus personnelles. » Ecoutons encore M. Houssaye, le représentant de l'extrême gauche dans notre sujet; il affirme que la poésie de Chénier « n'est pas un battement de cœur. Vous aurez beau l'interroger, s'écrie-t-il, sur les déchirements de la passion, elle sourira de son divin sourire, et continuera, avec le pur amour de l'art, à chanter les belles déesses, les belles statues, les belles courtisanes. » — Comme on le voit, quant à l'art de Chénier, on trouve dans les critiques une unanimité bien plus grande que quant à l'antiquité de ses idées et de ses sentiments. Cependant nous avons réservé pour la fin de cette courte revue l'opinion toute contraire de Scherer. Celui-ci trouve les idylles de Gœthe « trop savantes, » d'un art qui paraîtra « trop voulu » si on les compare aux idylles de Chénier, qui « coulent davantage de source, ont plus d'abandon et de parfum. » M. Scherer ne compte point Chénier parmi les poètes artistes. « Il est

[illegible]

[illegible] à peine en un [illegible] ce [illegible] instrument [illegible] pour [illegible] [illegible] est [illegible],

[illegible] de [illegible] programme [illegible] dans [illegible] lyriques. Il [illegible] ses vers leur [illegible] nécessaire [illegible] vient pas, [illegible] « et ne [illegible] insipide. » [illegible] espèce de confession [illegible] Goethe « où [illegible] sans [illegible] dévoiler son [illegible] dans ses écrits [illegible] sait refeuilleter [illegible] C'est ainsi qu'il [illegible] ses pensers errants vives et [illegible] revers et tous furent [illegible] que ce sont « le hasard et le caprice » qui l'inspirent, de manière qu'il ne peut achever ses œuvres commencées puisqu'il ne travaille que lorsque l'inspiration vient ; et cette ins-

piration est si capricieuse que souvent elle lui donne envie de commencer une pièce nouvelle ou de continuer un autre fragment antérieur. Il prétend avoir un tempérament essentiellement lyrique, qui cherche à adoucir ses douleurs « par la plainte » en communiquant ses sentiments à quelque âme amie ou à ses vers dont « le chant mélodieux adoucit sa blessure. » Voilà l'idée et le fond de la poésie *intime*. Il prétend que « sa main donne au papier sans travail, sans étude » ses vers. Et ne cite-t-on pas encore aujourd'hui les vers fameux contre l'art pour l'art qui semblent appartenir à l'Art poétique de Boileau par leur ton hautain et catégorique :

> L'art des transports de l'âme est un faible interprète ;
> L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète.

Et Chénier ne glorifie-t-il pas, dans son traité sur les lettres, cet âge de la littérature où « l'art d'écrire ne consistait point à revêtir d'expressions éblouissantes et recherchées des pensées fausses ou frivoles, ou point de pensée du tout; mais à avoir la même force, la même simplicité dans le style que dans les mœurs, à parler comme on pensait, comme on vivait, comme on combattait. » Ses jugements sur la peinture ne sont pas d'une autre nature que ceux sur la poésie. Il proteste contre les gens « qui ne savent qu'étourdir les yeux par des attitudes forcées, et, pour ainsi dire, emphatiques, par des figures raides, sans grâce, sans naturel, perdues dans un amas d'ornements sans

goût et dans des draperies immenses dont aucune raison ne détermine les plis vastes et confus. » Dans la peinture, « cette autre espèce de poésie » ce qui importe c'est « l'observation de la nature physique et morale, l'étude et l'expérience des passions humaines, cette sûreté et cette finesse des sensations qu'on appelle le goût; » ce sont « la simplicité de la composition, la pureté des formes, la naïveté des mouvements » qui produisent « cette parfaite représentation de la vie humaine qui émeut l'âme et qui entraîne l'esprit. » On ne saurait dire plus juste.

Tout cela contredit assez hardiment les opinions de la critique, qui, à l'exception de Scherer, voit dans Chénier un poète excellement artiste, même un artiste trop désintéressé. Si nous songeons néanmoins à ces autres aveux fréquents dans lesquels Chénier se montre travaillant dans une « retraite, » loin du tumulte de la vie, du *profanum vulgus*, et trouvant dans ces travaux « tous les plaisirs, les études, les amusements d'une vie; » si nous songeons au retardement de la publication de ses œuvres, toujours polies et repolies; nous serons tentés de concevoir des doutes sur la sincérité de ces aveux dirigés contre l'art pur. D'autant plus que ces aveux sont contredits par beaucoup d'autres qui font soupçonner avec raison que Chénier est un artiste indifférent, cherchant « dans les arts de tous les maux l'indifférent oubli, » s'efforçant dans ses peintures à « une indifférence et une égalité parfaites. » Nous serons confirmés

dans nos doutes en voyant que c'est la virtuosité technique qui lui arrache le plus souvent des exclamations étonnées, pleines de ravissement, dans l'étude des poètes antiques. « Quels vers, et comment ose-t-on en faire après ceux-là ! » s'écrie-t-il à propos d'un vers des Géorgiques. Et ailleurs, encore plus naïvement : « Je n'ose pas écrire mes vers après ceux-là. Le premier des miens est mal fait. *Qua vi maria alta tumescant* est désespérant. » Nos doutes seront complètement justifiés par l'examen minutieux des œuvres de Chénier où nous verrons que ce n'est pas par la force de l'invention, ni par la profondeur, la sincérité des sentiments que Chénier veut nous enchanter, mais plutôt par la grâce de l'exécution, par les charmes de la « forme. » Cet examen s'étendra spécialement aux questions suivantes : ce que Chénier apprit de ses modèles antiques au point de vue de l'art — l'excès des imitations ; — le manque d'originalité ; — les tendances archéologiques, et allusions savantes ; — le manque d'inspiration spontanée, et d'émotion directe dans la composition et dans le style ; — les caractères du style : comparaisons, métaphores et périphrases ; — la virtuosité descriptive ; — le langage pathétique ; — les antithèses et pointes ; — enfin quelques mots sur la langue et la versification.

II

Ce que Chénier apprit des poètes antiques.

Dans la première partie de cet ouvrage nous nous efforçâmes de démontrer que Chénier n'est pas, quant à l'esprit de sa poésie, si antique que lui-même et ses critiques le prétendent. Nous ne voulons pas non plus cette fois le montrer comme antique au point de vue de l'art, d'autant moins que s'il ne réussit pas à un poète moderne de démentir, d'abjurer sa modernité tout en imitant les poètes d'une autre époque, il ne lui réussit pas davantage de s'approprier complètement l'art vieilli, démodé de ces poètes. Mais comme nous avons observé que Chénier trouvait dans la poésie antique des éléments qui convenaient à l'esprit de sa poésie et de la poésie contemporaine, de même il est naturel de supposer qu'il ait trouvé aussi des éléments conformes à l'art de son époque, en étudiant l'art de la poésie antique. Voyons donc un peu ce qu'il pouvait trouver en ce genre dans l'art de ses poètes favoris.

Ceux-ci, c'est-à-dire les poètes alexandrins et romains, tant aimés du XVIIIe siècle entier, étaient avant

tout des poètes artistes, d'un art excessivement raffiné. Ce n'est pas notre opinion personnelle, à nous, c'est l'opinion de tout historien des littératures antiques. Qu'il nous soit permis d'en citer un, bien connu et d'une autorité reconnue, M. Bernhardy, qui dans son manuel très répandu résume très bien tout ce qu'on pourrait dire d'important sur l'art des poètes antiques. En parlant de Properce qui prétendait être le disciple de Callimaque et de Philétas, il caractérise en ces termes la poésie hellénique et latine. « Il se sentait proche parent des hommes qui regardaient le monde des sentiments comme l'objet d'un travail artistique délicat et tranquille, et il avait beaucoup de respect de leur érudition qui lui servait à donner à ses sentiments à lui la retenue, la réserve nécessaire. » — « Properce a vu, comme ses amis, dans la poésie alexandrine une bonne serre pour la production des idées et des formes artistiques. » — « C'étaient surtout aux virtuosités techniques que les Romains visaient. » Donc il n'y avait aucune technique, aucune école poétique si complètement perfectionnée que la poétique de l'époque alexandrine. Les latins apprirent des Alexandrins tous les avantages du travail et en général tout ce qui se laisse apprendre à l'aide des doctrines, des disciplines scolaires : ainsi les sujets érudits, l'abondance des mythes et des connaissances savantes, l'art de polir les expressions, les couleurs rhétoriques, en un mot une technique comme il faut, laquelle à l'aide de menus moyens vise à des effets riches et

séduit le lecteur qui se connaît dans les questions de la forme. M. Bernhardy connaît cependant un poète romain qui ferait exception, étant plus sincère, plus original et moins artiste, Tibulle . Mais un savant français, M. J. Soury a bien démontré que cette distinction n'est pas fondée. Tibulle était aussi artiste, et surtout artiste faisant et gardant dans son tiroir pour les cas échéants une foule de descriptions, « petits chefs-d'œuvre de ciselure dont il se servait comme d'ornements pour relever la beauté de son œuvre immortelle. » Selon M. J. Soury, Tibulle n'a pas été plus original que ses contemporains, de sorte que même là où l'on ne le soupçonnerait pas, c'est quelque poète imité qui parle par ses lèvres : « A ne considérer que l'ensemble, ses compositions ne sont guère que des lieux communs poétiques, des réminiscences très affaiblies, il est vrai, d'écrivains grecs, des thèmes d'école sans aucune originalité qu'on a lus cent fois chez tous les poètes du temps ; telle élégie n'est qu'une mosaïque où chaque pièce, travaillée avec un goût exquis, a été rapportée avec un art consommé. »

Dans les paroles de M. Bernhardy que nous avons citées il n'est parlé que de l'art, de la virtuosité technique comme de l'élément qui attirait les poètes romains aux alexandrins. Nous avons observé déjà d'autres éléments non moins essentiels dans la première partie de cet ouvrage ; mais s'il est vrai que comme les romains, aussi le XVIe et le XVIIIe siècle français imitaient la poésie alexandrine, voire romaine,

parce qu'ils y trouvaient des idées, des sentiments attrayants pour leur goût, pour leur esprit; il faut avouer qu'ils les imitaient peut-être encore plus, parce qu'ils y trouvaient la satisfaction de leurs prétentions artistiques. Les réformations en poésie commencent d'ordinaire avec des réformes techniques, témoins le XVIe et XVIIIe siècles, pour ne pas parler du romantisme; il était donc naturel que les deux siècles susdits, voulant produire la renaissance des lettres par l'imitation des antiques, aient imité les alexandrins et les romains, ces maîtres consommés en technique, en virtuosité au point de vue de la forme. On verra quelle était l'inflence de l'art antique sur la poésie de Chénier, qui vécut, il est vrai, après ce grand siècle classique où les tentatives artistiques du XVIe siècle atteignirent leur plus beau développement, mais qui vécut dans un temps où les traditions de l'art classique furent encore une fois renouvelées. Si l'on hésitait à accepter l'opinion qu'il ait imité surtout l'art antique dans la poésie antique, il faut écouter ce qu'il dit dans le programme qu'il a rédigé sur cette matière. Il veut rester moderne quant aux idées et aux sentiments, comme nous l'avons déjà vu, tout en imitant les antiques. Répétons encore ses paroles : il veut faire en s'éloignant des poétes avec un soin jaloux « ce qu'eux-mêmes ils feraient s'ils vivaient entre nous. » — « L'esclave imitateur naît et s'évanouit, dit-il; ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise. » Il veut donc en imitant les anciens « créer avec eux », puis-

qu'il ne veut imiter d'eux, à l'entendre, que la forme seule. Rappelons-nous encore une fois ces paroles importantes. « Pour peindre notre idée, imitons leurs couleurs; sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques. » Nous avons déjà cité ce dogme pour prouver que Chénier voulait rester moderne dans ses idées et ses sentiments : nous pouvons le citer aussi bien ici pour prouver que dans son art il voulait être le plus « antique » possible. C'est une autre question, s'il a en effet réussi à donner à ses fruits une antique « saveur. » Ce qui nous importe cette fois et ce qui est incontestable, c'est ce fait que les alexandrins et les romains n'ont fait que renforcer ses penchants artistiques.

Étudions donc d'un peu plus près l'art de Chénier en l'examinant selon ses rapports avec l'antiquité comme avec la poésie contemporaine, où il doit marquer un degré de développement, quelque chose de plus rapproché de nous.

III

Manque d'originalité ; degré de l'imitation

Si les Romains, bornant leur ambition à la finesse de l'exécution technique, renonçaient volontiers à l'originalité et mettaient même leur gloire à reproduire les pensées des alexandrins pour démontrer qu'ils savent reproduire aussi les beautés du style alexandrin, les poètes français ont suivi ce procédé au XVIIe siècle. Ils ornaient volontiers leurs grandes œuvres de réminiscences antiques. L'époque de Chénier retomba dans une imitation plus servile que ne l'était celle du XVIe siècle.

Chénier lui-même à cet égard en est au même point que les Bertin. Comment peut-on accorder ce fait avec ses prétentions d'être un poète « inventeur »? Très facilement, car il faut comprendre ce qu'il entend par l'expression « inventeur ». — « Dans les arts est inventeur celui qui montre et fait adapter à la nature ce qu'elle n'a point fait, mais ce qu'elle a pu faire, qui retrouve un seul visage en vingt belles épars, des traits de vingt beautés forme la beauté même. » —L'invention selon Chénier serait donc cette idéalisa-

tion ecclectique dans l'imitation de la nature, qui a servi en tout temps de principe aux grands poètes, aux grands artistes. Mais si Chénier parle ici de l'imitation de la nature, néanmoins il applique ces règles à l'imitation des beautés littéraires qui se trouvent dans les œuvres de tel ou tel poète. Il se représente dans l'épitre à Bailly « des poètes divins relisant les vers sacrés » qui le remplissent de l'ardeur de suivre leurs chemins illustres, et lorsqu' « il ferme le volume, il erre, il se tourmente, des vers tumultueux de sa bouche éloquente roulent. » — Ailleurs il avoue que dans le retraite qui est le bonheur suprême pour lui, « les vers de ces maîtres fameux font bouillonner son sang et dresser ses chveux » et que c'est « animé de leur âme » qu'il sent « ce besoin de créer, ces transports, cette flamme. » — Ce qui est sûr c'est que Chénier ne trouvait pas seulement un aiguillon de ses ambitions dans la lecture des poètes; il y cherchait même de l'inspiration. Les inspirations que lui donnaient les livres étaient, surtout dans la première moitié de sa vie, au moins aussi fortes que celles que lui donnaient ses expériences de la vie. Les notes, les indications confirment suffisamment cette assertion ; elles trahissent souvent le procédé du poète. « Il faut imaginer quelque chose, lisons-nous entre autres observations ; peut-être dans les auteurs traduits du persan par Jones ou autre, je trouverai quelque idée. » Voilà jusqu'où il allait quand il cherchait des *idées,* quand il s'efforçait « d'imaginer

quelque chose. » — « Il faut tâcher d'inventer quelque chose dans le goût du bouclier d'Achille et d'Enée, » se propose-t-il ailleurs. Les poètes admirés lui donnent souvent envie d'en imiter « *le goût.* » — « Raconter tout cela *dans le goût* du IVe livre de Properce; » — « Il faut imaginer quelque chose pour en rendre raison *dans le goût* des Métamorphoses d'Ovide. » C'est à ce souci de Chénier que se rapporte encore la note suivante de l'Amérique où le poète se propose d'imaginer « *dans le goût* » de Sannazar. « Il y a des choses pleines de génie et dignes de l'antiquité dans le poème de Sannazar sur l'enfantement de la Vierge. Il revêt le Tout-Puissant d'une robe que la nature lui a tissue, où elle a représenté les mondes, soleils, etc... Il peint le fleuve du Jourdain appuyé sur une urne où sont ciselés divers événements analogues au sujet... Il faut donner au Marannon (c'est un fleuve américain) une urne pareille. » — Il est curieux d'observer qu'il voit ses propres figures à travers les figures du poète qui les lui a inspirées : « Alonzo d'Ercilla, dit-il en se souvenant du Φήμιος de l'Odyssée, est le Phémius de l'Amérique; » — Ailleurs en se rappelant Stentor, il prend cette note : « Cette voix de Stentor qui se fait entendre par-dessus une armée, *il faut appliquer cela à quelqu'un.* » Il a toute une série de figures dans l'Amérique comme Hercule, comme Coriolan, comme Ulysse, comme Cassandre ou même comme le Pythagore d'Ovide. Dans ces *vastes poèmes épiques* il se montre si timide

à l'égard de l'invention qu'il va jusqu'à cette servilité flétrie par lui ; et lui-méme ne voulant tenter aucun pas en dehors de Virgile et d'Homère ; il essaye de scrupuleusement justifier tous ses pas par les exemples antiques. « Comme Homère fait la généalogie du sceptre (Iliade livre 1), il faut que quelque belle espagnole ait donné à son amant un bijou, une croix... Un tel de ses ancêtres l'apporta de Jérusalem. (Plusieurs détails de ce genre). » — Il veut peindre les cérémonies de l'église ; « car enfin Homère est entré et a dû entrer dans tous ces détails. » — « Comme les personnages d'Homère entremêlent dans leurs discours des récits de choses qui leur sont arrivées dans leur jeune âge, dit une autre note, ainsi on peut mettre dans la bouche de quelques personnages du poème des allusions un peu détaillées » etc. En voulant inventer il ne fait qu'adapter : « Les histoires anciennes fourmillent de peintures grandes et pathétiques et que l'on peut transporter à d'autres personnages. » Voilà des « inventions » faites à l'aide de l'imitation des lieux-communs dans les poètes épiques de l'antiquité. On peut observer que ces lieux-communs ont tellement frappé quelquefois Chénier qu'il ne pouvait s'en défendre, ils l'obsédaient et chantaient sans cesse dans ses oreilles. Ainsi par exemple les petits bergers disent à l'Aveugle : « Si plutôt sous un corps terrestre, tu n'es point quelque dieu ; » — Cléotas dit à la fille de Lycus : « Si, comme je le crois, c'est le dieu de ces eaux qui t'a donné naissance. » Même cette nymphe

courtisane, avide de l'amour d'un garçon, dit à celui-ci : « Sans doute elle (ta mère) est déesse. »

Les imitations abondent tellement dans la poésie de Chénier que jamais poète depuis la Renaissance n'a donné à ses commentateurs plus de travail. Sainte-Beuve disait que l'érudition d'un Boissonnade même ne serait pas de trop pour démontrer, découvrir tout ce que Chénier contient d'imitations ; M. Becq de Fouquières y a consacré la meilleure partie de sa vie et de ses forces ; et cependant ce travail n'est pas encore fini, et c'est une terre inépuisable pour les découvertes. On est encore toujours exposé (il est probable que nous y sommes tombés nous-mêmes dans ce livre) à « donner un soufflet à Virgile » ou à un autre en critiquant ce poète, comme il le disait lui-même, imitant même ici Montaigne, en se vantant de ses imitations. — Aujourd'hui que nous avons enfin une édition complète des poésies de Chénier, nous savons que l'imitation était le procédé habituel du poète. Voici un amas des indications de cette sorte : « Ce morceau est légèrement imité de la belle hymne à la santé d'Ariphron le Sicyonien. — En commencer une (idylle ou élégie) par ces vers qui sont une légère imitation d'un sonnet de Zappi. — Finir en imitant légèrement le sonnet de Pétrarque. — En imitant quelque chose de Daphnis et Chloé. — Raconter l'histoire du jeune Cyparisse ; imiter dans les détails Ovide qui la raconte autrement. » — D'autres indications sont plus explicites encore ; elles se rapportent à l'imitation de tel passage

unique : « Il faut imiter jusqu'à la fin exclusivement le sonnet de J.-D. Richieri. — On peut imiter une épitaphe touchante qui se trouve dans Spon. — On pourrait imiter l'élégie de Properce de cette manière. — Il faut imiter les excellents vers de Denys le Géographe. — Il faut imiter d'une manière bien antique, dit une autre note curieuse, tout ce qu'il y a de bien dans le Penthée d'Euripide. » — Souvent on ne trouve qu'une indication intercalée laconiquement entre des parenthèses, par exemple : « Enumération comme dans Homère », ou bien il n'est donné que le numéro de telle ou telle élégie, voire de la scène et acte de tel ou tel drame ; parfois on rencontre le passage désigné pour l'imitation en original avec l'imitation même. D'autres notes prouvent que l'imitation signifiait pour Chénier une quasi traduction, puisqu'il emploie souvent associés ces deux mots. « Il faut *imiter et traduire* l'entrée d'Hyppolite dans Euripide. » « Il faut *traduire ou imiter* ces beaux vers de mon Tibulle. » « Il faut *traduire* ces vers charmants *et imiter* toute cette élégie. » Il lui arrive même de jeter brusquement ce mot sur le papier : « *Traduîre*, » et cela lui arrive assez souvent.

Ce qui est plus important : comme les poètes romains le faisaient, comme le faisait même Bertin, il ne se contenta pas de l'imitation d'un seul poète, il construisit sa pièce de plusieurs réminiscences rapprochées et soudées ensemble en se vantant que cette « couture » fût chez lui « invisible ». Sainte-Beuve avait déjà

observé qu'il y avait souvent ces « doubles ou même triples soudures » dans Chénier. « L'idée de ce long fragment, observe une note, m'a été fournie par un beau morceau de Properce. Mais je ne me suis point asservi à la copier. Je l'ai étendu ; je l'ai souvent abandonné pour y mêler, *selon ma coutume*, des morceaux de Virgile et d'Horace et d'Ovide, et tout ce qui me tombait sous la main, et *souvent aussi pour ne suivre que moi.* » — C'est donc une espèce de « Nachdichtung. » On sait que Racine s'est servi lui-même de ces espèces de « coutures, » composant ses tragédies à l'aide d'une imitation simultanée de plusieurs modèles antiques ; mais ce procédé peut être permis à un poète épique ou dramatique, tandis qu'il est bien dangereux chez un poète lyrique. Il y a un fragment qui porte cette inscription : « Produit d'Euripide » et qui est suivi de ces remarques : « Il faut joindre à la traduction que je fis autrefois étant encore au collège, je m'en souviens, des vers de Virgile sur Médée, la traduction du magnifique début de la Médée d'Euripide qui nous reste traduit en latin par Ennius et par Phèdre. » De même une note révèle le projet de l'auteur voulant « dans un même morceau confondre et imiter » un endroit de l'Iliade et une « divine scène » d'Eschyle digne d'être « presque » traduite. — Mentionnons encore l'élégie « Non, je ne l'aime plus » qui est faite de deux élégies de Tibulle imitées séparément par Bertin. La comparaison avec Bertin serait extrêmement intéressante.

Quand on étudie beaucoup un poète aimé, il est difficile de ne pas l'imiter, même involontairement. Ses vers murmurent sans cesse dans nos oreilles et en effet les vers de Tibulle hantaient toujours l'esprit de Chénier ; il les imitait quelquefois à son insu ou avec un vague sentiment de ce qu'il faisait : « Je crois que les derniers vers ressemblent à quelque chose qui est dans Tibulle, observe-t-il quelque part, mais je ne me souviens pas à quel endroit. » Néanmoins nous avons lu plus haut dans cet amas d'indications que contiennent ces notes, que les réminiscences, pour la plupart, sont voulues chez Chénier ; elles sont rarement instinctives et inconscientes ; j'entends dans ses œuvres achevées, du moins les plus finies, qui sont les élégies, les plus intéressants de ses écrits à ce point de vue.—C'est une poésie extrêmement factice contenant à peine une idée de quelque valeur qui ne soit empruntée des anciens ; il est évident que le poète qui a appris par cœur une quantité immense de vers antiques à force de les lire incessamment, travaille ici à l'aide de sa mémoire. Ces vers ayant été imités aussi par les contemporains de Chénier, il est très curieux de les rechercher aussi chez ces derniers. Chénier dit avec Virgile et Ovide que l'amour l'a détourné de la poésie héroïque : c'est un lieu commun qui se retrouve aussi dans Bertin. Il écrit à Lebrun qu'il ne veut que l'amour au lieu de toute gloire : cette pensée de Tibulle avait déjà été répétée par Léonard, Bertin et Parny. Une autre fois il affirme

qu'il ne chantera plus, puisque sa belle ne se laisse pas fléchir par ses vers : c'était Tibulle qui chantait cela avant Chénier et qui fut imité par Bertin avant Chénier. Tibulle s'était écrié ailleurs qu'il est difficile de cacher ses douleurs et de feindre la joie : Parny aussi avait fait cette réflexion empruntée plus tard par Chénier. Tibulle menaçait les malins qui riaient de son mal d'amour d'en être aussi atteints un jour, peut-être dans la vieillesse ce qui les rendra bien plus ridicules : Chénier parle de même à son « ami, » comme Bertin avait parlé de même à ses « censeurs malins. » L'amante de Properce, comme l'Eucharys de Bertin et la Camille de Chénier, part pour les eaux ; les trois poètes expriment leur crainte que la belle ne leur devienne infidèle. Tibulle et Properce, peut-être imitant le même poète Alexandrin, cherchent de la consolation dans la société de leurs amis et dans le vin ; mais l'amour est plus fort, il subjugue l'amant qui voudrait en vain rompre ses fers, mais qui ne sait pas supporter l'idée de savoir un autre dans les bras de sa maîtresse. Cette situation est une situation préférée dans la poésie de Bertin, de Parny et de Chénier. Celui-ci dit que le départ seul peut l'affranchir de sa maîtresse : c'est la pensée de Bertin qui l'a empruntée lui-même à Properce. Bertin projette un voyage s'étendant à Marseille, en Italie, à Rome surtout ; Chénier montre le même projet de voyage, et ce projet était chez lui sérieux, il était bien plus qu'un jeu de fantaisie. Ajoutons un autre endroit de

Chénier qui est aussi un document biographique et qui semble néanmoins une imitation de Properce. Le poète romain dit, d'après un lieu-commun bien connu au XVIIIe siècle, qu'il veut jouir de la vie dans sa jeunesse, laissant les sérieux projets des grandes créations pour sa vieillesse; il est curieux que Properce parle ici des projets d'un poème didactique pris dans les sciences. Chénier parle de même; si l'on ne savait pas que Chénier a effectivement projeté son *Hermès* et son *Amérique*, on serait tenté de n'imputer ses paroles qu'à un penchant invincible à l'imitation.

Cette dernière circonstance sert aussi à prouver que Chénier abdiquait volontiers son originalité même là où il avait quelque chose à dire. Rien ne le caractérise mieux à cet égard que le piège dans lequel son commentateur doit tomber quelquefois en cherchant de simple imitation même là où il s'agit de choses vécues. Ainsi M. Becq de Fouquières pensait d'abord, et il le pensait avec un scepticisme bien justifié à l'égard de ce poète, que la femme dont il s'agit dans l'élégie que nous savons aujourd'hui avoir été adressée à Milady Cosway, fût peut-être Maria Pizzelli, de Rome, femme célèbre à cette époque par ses talents, par sa beauté et par l'éclat de son salon. « Ne serait-elle pas, se demande le savant éditeur, dans la pensée du poète Marie de Médicis ? La pièce pourrait être alors imitée d'un poète italien ou d'une poésie latine de l'époque. Le graveur de pierres fines

serait le célèbre Coldoré, valet de chambre de Henri IV » etc. Et quelques lignes plus loin, ne sachant comment expliquer les allusions de cette élégie, M. Becq de Fouquières se sent obligé de revenir à sa dernière conjecture en se demandant : « N'est-ce pas, dans la première hypothèse, le poète italien Marini qui habitait sur le Pausilippe, à qui André ferait ici allusion ? Marini, on le sait, a souvent célébré Marie de Médicis. André feindrait que la Muse ait chanté à Marie au berceau les vers que plus tard devait lui faire entendre Marini. »

C'est donc avec toute raison qu'Egger range Chénier parmi les poètes qui « ont des joies et des douleurs imaginaires autant que de douleurs et de joies réelles, » et sous la plume desquels « un peu de coquetterie, un peu de vanité, beaucoup de mémoire mêlent bien des fictions et des réminiscences étrangères aux confidences qu'ils nous transmettent sur leur propre vie. » Au lieu de condamner M. Becq de Fouquières on doit admirer plutôt qu'il ne soit pas tombé plus souvent dans une telle erreur. Ajoutons ici d'ailleurs que M. Becq de Fouquières compense cette erreur par une autre toute contraire en cherchant une pensée originale là où il n'y a que de l'imitation. Ainsi Chénier pleurant sa fin prématurée dit qu'il descend tout innocent dans le tombeau, nul forfait, nul remords, nul mensonge ou perfidie n'accablent son âme ; « le meurtre n'a jamais souillé son courage ». c'est une imitation de Tibulle, qui dit dans des circons-

tances semblables qu'il n'a empoisonné personne. Mais M. Becq de Fouquières, et après lui M. Moland, pensent que Chénier voulait ici désigner sous le mot « meurtre » le duel. Ils prennent cette fois pour sérieux ce qui n'est qu'un jeu d'esprit emprunté au poète romain.

Remarquons encore que ce manque d'originalité, cet excès d'imitation qui seules suffiraient déjà à montrer que Chénier est un poète de l'art pur, diminuent sensiblement dans les poésies postérieures; mais nous aurons lieu de trouver assez de signes de la préoccupation artistique même dans celles-ci. Nous avons remarqué même dans les Iambes ces imitations. Ainsi là où Chénier souhaite à ses ennemis que la tombe sur eux soit légère afin que les chiens les déterrent plus facilement, il rappelle la cruelle épitaphe de l'Anthologie sur Néarchos; c'est là qu'il a pris ce jeu d'esprit devenu chez lui sanglant et d'une force effroyable.

V

Poésie archéologique, allusions savantes.

Les Lebrun s'habillaient en toge et se couronnaient le front avant de toucher la lyre ; les Berquin prenaient des houlettes enrubannées pour parler à leurs « bergères » ; on aimait à imaginer qu'on était Grec, et une espèce de jargon mythologique devint à la mode, on ne se désignait plus que sous des noms antiques. Racine avait peint les hommes antiques, involontairement, d'après l'idéal de son siècle, et avait habillé les Pyrrhus et les Oreste, les Andromaque et les Hermione à la Louis XIV ; le XVIIIe siècle à l'inverse s'habillait lui-même à l'antique ; cette époque du rococo jouait une mascarade archéologique. Chénier ne se montre pas exempt de cette tendance commune. Il cherche même à mettre toujours ses sujets dans un cadre antique. On connaît la charmante petite pièce où le poète assure à une jeune fille qu'il qu'il devinera quel est le jeune homme aimé d'elle. C'est une agacerie à cette belle amoureuse. Mais le poète change tout à coup de ton, et il contiuue en louant le jeune homme avec des réminiscences

d'Horace, comme très habile « à soumettre un coursier aux volontés du frein. » Il ne s'agit pas ici d'un jockey ; c'est un mérite antique que le poète cherche ici à louer, par pure convention. C'est ainsi que Chénier voulait imiter le drame de Marsollier en l'intitulant *La belle de Scio*, et en l'hellénisant par des réminiscences virgiliennes relatives à Pasiphaē, cette « vierge malheureuse, errant dans les montagnes. » — Il cherchait des noms grecs pour ses personnages, et il ne se contentait pas du premier venu ; il les changeait quelquefois ; il cherchait des lieux grecs pour ses scènes etc.—Voilà pourquoi il parle si souvent de locriennes, de tarentines, etc.— Mais tout cela était trop peu pour lui. Il prenait la chose au sérieux, il se piquait d'être plus fidèle à l'antiquité que son époque : il ne pouvait pas devenir tel pour ce qui était des idées et des sentiments, puisqu'il modifiait même les poètes décadents de l'antiquité d'après les raffinements du goût de l'ancien régime ; il s'efforça donc de devenir plus antique, du moins dans des détails matériels, en se construisant avec beaucoup de soin une espèce de poésie archaïque. Sainte-Beuve nomme Chénier le Walter Scott de l'antiquité ; et, vraiment, si le romancier anglais a déployé un zèle consciencieux et des recherches minutieuses pour peindre le moyen âge, le poète français fait de même, quoique dans une mesure bien plus restreinte, et il va jusqu'à vouloir faire des pastiches si fidèles qu'ils puissent être même pris pour des vers d'une antiquité

authentique, récemment découverts et traduits en français. — Et ils le furent en effet par un Saint-Marc Girardin.

Chénier loue Tibulle « d'être plein d'âme, d'esprit, d'*érudition* et de philosophie. » C'est probablement l'*érudition Alexandrine* qu'il loue ici et qui s'est transformée dans les élégiaques romains en une espèce d'archéologie à l'imitation des mœurs grecques. Chénier lui-même dit ouvertement qu'il a l'intention d'imiter surtout ce qui « serait bien dans les mœurs antiques. » Cet aveu se trouve parmi les fragments dramatiques où il proteste en même temps ne pas vouloir peindre des mœurs antiques. Aussi c'est un véritable plaisir pour les champions de Chénier que de réfuter ceux qui contestent l'authenticité de ces parties archéologiques. Ces champions se montrent plus vigoureux que leur maître ne l'a été. Sainte-Beuve admettait encore que dans Chénier, çà et là, « il se glisse un coin, un arrière-fond peut-être de mœurs et d'intérêts modernes ; » M. Becq de Fouquières à son tour tout en trouvant çà et là des « *lapsus linguæ aut calami* » dans les allusions mythologiques, tout en remarquant à propos d'une imitation de Pindare que faire, « de la coupe un signe symbolique du mariage, ce n'est pas conforme aux usages grecs, » montre néanmoins une admiration absolue en ce point. Il réfute avec une vigueur belliqueuse Ponsard qui dans ses « Etudes Antiques » osait affirmer que les anciens n'eussent pas eu de ces

délicatesses envers leurs hôtes qui leur est attribuée dans le « *Mendiant.* » Le savant commentateur démontre à l'aide de l'Iliade, de l'Odyssée, même de l'Anthologie, que « l'hospitalité antique était, au contraire, d'une excessive délicatesse et entièrement basée sur la discrétion. » Et comme Ponsard voit dans cette idylle plusieurs expressions antihomériques, M. Becq de Fouquières ne lui oppose pas cette autre foule d'expressions tout homériques contenues dans la même pièce; mais il se contente de remarquer avec une fière assurance que les expressions condamnées par Ponsard sont voulues, car « si André avait voulu traduire un chant de l'Odyssée, il n'aurait pas fait entrer dans sa traduction un seul vers, un seul mot, une seule forme qui ne fussent homériques. » Le *Mendiant* est placé en Grèce, comme toutes les idylles, le sujet en rappelle l'histoire d'Ulysse, et d'après son commentateur il n'y a là « pas un mot qui ne prête à de longs commentaires archéologiques. » En effet M. Becq de Fouquières a l'occasion, à propos de cette idylle, de parler d'un grand nombre de traits des mœurs antiques, de l'arrangement des appartements, de la manière dont on se divertissait autrefois à table et dont on recevait les hôtes etc.

Ce qui est encore plus surprenant, on retrouve des scrupules archéologiques même dans la manière dont les personnages parlent dans Chénier. Ainsi dans l'idylle sur le Jeune Malade, voyez ce trait tout particulier de mœurs antiques. La mère en

invoquant Apollon, énumère une demi-douzaine des titres de ce dieu protecteur; le poète a employé aussi ce tour par archéologie; M. Becq de Fouquières nous avertit que « ces nombreuses épithètes ne sont pas vaines dans la bouche de la mère; c'est bien là l'antique formule des prières, des litanies. » — Il mérite d'être mentionné que Chénier avait imité avec préférence et plusieurs fois cette formule; un fragment projeté d'après Callimaque énumère encore avec plus de détail les noms de Diane, ayant introduit l'invocation à elle adressée par ces mots : « O vierge de la chasse, quel que soit ton nom... »; un autre fragment, imité d'Ovide, récite de même la liste des titres de Bacchus en ajoutant : « Et tout ce que pour toi la Grèce eut de beaux noms. »

C'est surtout dans les fragments, dans les notes, que nous peut apparaître avec quel zèle archéologique, avec quel amas de connaissances a travaillé Chénier, et que de recherches, que de fatigues lui avaient demandé ses vers; que de peines il se donnait pour écrire une seule ligne! Voici un choix de ses notes de ce genre. Il remarque deux fois qu' « il n'y avait que les femmes qui jurassent par Cérès et par Proserpine. *Spanhein in Callimaque* ». L'observation suivante porte sur la même affaire : « En faisant parler des Lacédémoniens, hommes ou femmes, il faut qu'ils jurent par les Dioscures, νει τα σιω, Aristoph, par les frères d'Hélène, non par les dieux gémeaux etc. Les femmes athéniennes et seulement les femmes

jurent aussi μα τω θεω. Mais chez elles ces deux dieux sont Cérès et Proserpine ; par Cérès et sa fille, non : par les déités que révère Eleusine. » Qui croirait qu'un si mince détail eût donné tant à faire à Chénier ? — Il ne montre pas moins de soin en étudiant d'autres côtés des usages antiques. Il faut, se prescrit-il, « parler des étoffes de Milet et de Cos. » — « Il faut se souvenir quelque part du lavement des pieds. La nourrice d'Ulysse, etc. » — « Il ne faut pas oublier de parler des roses dont on couvrait les tombeaux, » note suivie d'un choix d'inscriptions, d'épitaphes romaines. Quant à ces deux dernières notes, ce n'était point parce qu'il avait besoin de certains faits que Chénier les avait prises : mais au contraire il voulait les utiliser, parce qu'elles contenaient des détails qu'il pensait être assez beaux pour devoir un jour entrer dans ses vers.— C'est ainsi que nous trouvons ailleurs tout une petite statistique sur les flûtes anciennes, sur les couronnes employées dans les divers jeux antiques, dans les jeux olympiques, pythiques, néméens, isthmiques, suivie de citations prises dans les poètes grecs et romains et dans leurs commentateurs. — Ailleurs Chénier réunit toute une série de notes sous ce titre : « Emblêmes antiques, dont on peut choisir quelques-uns pour les employer *in* Hermès. » — Il arrive souvent à Chénier de remarquer, en lisant les poètes et les commentateurs, quelque détail d'archéologie curieux, de le jeter sur papier, et ce n'est qu'après cela que l'élégie ou

l'idylle se formera peu à peu dans laquelle cette observation sera employée.

Faire des vers à l'aide des livres, cela devient chez lui presque une habitude ; et non pas seulement en matière d'antiquité classique ; ses fragments sont mêlés quelquefois d'indications plus modernes. « O grotte de mont Harras, lisons-nous dans une note, vous vîtes l'enfant d'Ismaël méditer longtemps, etc... *Voyez Lawery*, *Vie de Mahomet*, *page 19.* » C'est surtout la mythologie qui lui demande beaucoup de soins. Il remarque à propos d'une pièce de Malherbe : « C'est une idée très ingénieuse de faire sortir les dieux de la Seine pour admirer les bâtiments que le roi faisait construire. » Il aimait toujours les « idées ingénieuses » de cette sorte. Et si Nisard prétend qu'il croyait autant aux dieux antiques qu'un Théocrite ou qu'un Virgile, il vaut mieux dire que la mythologie était simplement une ornementation poétique trop fréquente chez lui. Sans doute il y a une grande différence entre Berquin qui dit dans le *Naufrage* que « les Nymphes veillaient sur les jours » d'Eglé qui voulait se noyer par désespoir amoureux, et que le fleuve *secourable* posa ensuite « aux bords fleuris d'une île solitaire, » — et le chantre de la *Jeune Tarentine.* Mais ce n'est qu'une différence de talent, d'imagination, et Chénier lui-même ne fait la plupart du temps que parler purement le jargon mythologique. La mythologie, avant d'être une poésie pour lui, était

une science. Il butinait consciencieusement tout ce qui se rapportait à ce vaste monde dont l'exploration était déjà pour les Alexandrins un tâche immense ; il s'étonne quelquefois lui-même naïvement de ses découvertes : « Je ne connaissais pas encore les nymphes Hydriades ! » La mythologie lui fait espérer surtout de pouvoir introduire des nouveautés dans son œuvre poétique. « Les anciens faisaient des fontaines des dieux, cela n'est guère connu » ; il veut donc en faire usage et remarque aussi les sacrifices faits à elles comme aux vents, en citant les poètes antiques et les commentateurs. En parlant de sa plasticité, nous verrons avec quel soin Chénier examinait les médailles et les monuments pour être le plus authentique possible dans ses peintures ; il s'écarte par hasard des conventions traditionnelles, ils se sent obligé de s'excuser. Ainsi en changeant l'attribut d'une figure mythologique : « Tous les monuments qui me sont connus mettent dans les mains de cette déesse un serpent qui était le symbole de la vie, mais cette image n'eût pas été agréable, » dit-il à propos de la déesse de la la santé.

Chez un poète le jargon mythologique de l'époque doit avoir naturellement un grand rôle. Ovide lui-même n'abonde pas plus peut-être en allusions *savantes*, puisque la mythologie est une véritable science pour ces poètes. Il faut connaître à fond cette science pour goûter toujours cette poésie. Chénier lui-même trouve nécessaire d'ajouter des commen-

taires à ses allusions pour les faire comprend
qui est plus, il consigne en ses notes des ex
pour soi-même. Le petit fragment : « Ne te s
il plus que les bois de Célène... » est suivi
observation : « Olympe était son ami et son
Le lieu de la scène est aussi de plus près
« Célène, ville de Phrygie », et il cite Statius
eu toujours une grande complaisance
allusions géographiques. Il parle de «
Pactole » dans une de ses élégies. En imit
ques vers des *Géorgiques* il remarque : « Q
et comment ose-t-on en faire après ceux-
miens si petits et si inférieurs ont cependant
l'avantage de citer l'Euripe et Malée, lieux
par des naufrages. » Il s'applaudit donc d'
géographe que Virgile lui-même. — Ailleurs,
de Pasiphaé, il nous est expliqué quel a été
Amnise, dont parlent Homère et Meursius. —
n'est rien en comparaison de la prédomina
mythologie. Parler un langage comblé d'
mythologiques, c'est l'habitude ordinaire de
et de ses personnages. Il a des comparaisons
espèce trop fréquentes, qu'il ne puise pas
toujours dans les poètes antiques : il y a par
un fragment dans l'Art d'aimer où Junon et
Canathus sont mentionnés, et qui est emprun
la conjecture aussi ingénieuse que vraisem
M. Becq de Fouquières, à une idylle de Gers
poète très goûté à cette époque en Allemagne

aussi en France. C'est de même qu'il peint ailleurs d'après Pétrarque le printemps sous les traits de « la fille de Jupiter. » Ces comparaisons étaient chères à Chénier qui lui-même se propose presque constamment de faire parler ses personnages d'une « manière indirecte par des exemples tirés des fables. » C'est ainsi qu'une note de l'*Amérique* contient cette indication encore plus manifeste : « Que la richesse des états est l'agriculture ; appliquer à cela la fable d'Erysichton » ; on trouve parmi les fragments tout un groupe de projets avec ce titre : « Fables ou histoires à employer » et qui devaient servir aux intentions du poète. Dans l'*Invention* le poète avait mis dans le même sens cette autre note sur le papier : « Il ne faut pas oublier quelque part de placer cette comparaison : tel que le taon envoyé par Junon va tourmenter etc. ainsi le poète tourmenté par son génie tourne.... » ; c'est une allusion prise dans Ovide. Ces comparaisons, ces « fables appliquées » sont quelquefois inintelligibles pour nous qui n'en saisissons plus les allusions qu'avec l'aide des commentaires et des manuels de mythologie ; elles sont au moins souvent forcées. Chénier dit qu'il a droit de rendre infidélité pour infidélité, et il le prouve avec cette fable tirée des Métamorphoses : « L'inventeur cruel du taureau de Sicile, lui-même à l'essayer justement condamné, a fait mugir l'airain qu'il avait façonné. » Vous rappelez-vous l'histoire racontée par Ovide ? Sinon, il sera bon de recourir aux explications de M. Becq de Fouquières. Le mal

d'amour est incurable, cela est traduit de la manière suivante :

> Ni l'art de Machaon, ni la plante divine,
> Qui ranime le flanc des biches de Gortine,
> Ni les chants de Circé qui font pâlir le jour,
> N'ont pouvoir de guérir la blessure d'amour.

Que de pleurs répand Camille, cela nous est expliqué par les paroles suivantes : « Memnon... à sa mère immortelle en a moins fait répandre. » Ces allusions deviennent, comme on le voit, de véritables périphrases, ornement si cher à la poésie du XVIII[e] siècle. Chénier veut exprimer qu'il apprend à monter à cheval ; ce fragment, s'il est en effet biographique, peut dater de sa courte vie militaire ; il exprime cette pensée dans un vrai fatras mythologique : « J'apprends le bel art d'Erichton », dit-il, et il saisit l'occasion d'imiter l'histoire d'Erichton et des Lapithes dans Virgile. Personne dans le XVIII[e] siècle ne parle si opiniâtrement le jargon mythologique. Il invite ses amis qui sont à la campagne à « chercher dans les bois des nymphes égarées. » Je vous prie de deviner aussi ce que c'est que « la flamme lustrale ». Michiels condamnait avec raison aussi ces vers :

> Une Cybèle neuve et cent mondes divers,
> Aux yeux de nos Jasons sortis du sein des mers...

Savez-vous de quoi il s'agit ? De la découverte de l'Amérique et des îles de l'Océan. Un graveur est « de

l'art de Pyrgotèle ingénieux élève », un musicien : « un fils de Polymnie à qui Naple enseigna la sublime harmonie. » Œnone disait à Phèdre : il y a trois jours « que votre corps languit sans nourriture »; c'eût été un langage trop prosaïque pour Chénier chez qui la mère dit à son fils malade : « ton corps débile a vu trois retours du soleil sans connaître Cérès. » S'il reçoit de l'argent, par hasard, une élégie nous l'apprend, il abandonne aussitôt les études et s'abandonne aux amours ; mais il faut écouter ses propres paroles : « Si Plutus revient, adieu le sage Lycée et l'auguste Portique ! » On doit savoir ce que c'étaient que le Lycée et le Portique. Et comme le pain est pour lui Cérès, l'argent Plutus, de même il ne parle pas de fleuve, mais de Naïade ou de Nymphe « Que répètent nos bois, nos nymphes, nos côteaux »; ni de soleil, mais de Phœbus, ni de mer mais d'Amphytrite, Thétis, Neptune, etc. Une de ses périphrases favorites se trouve dans les vers suivants où Chénier dit que le mauvais poète mourra de sa propre misère et ne mérite pas la satire. Il ne vaut pas la peine que l'on aille

sous la terre, au trop fertile sein,
Semant sa renommée et ses tristes merveilles,
Faire à tous les roseaux chanter quelles oreilles
Sur sa tête ont dressé leurs sommets et leurs poids...

Le lecteur devra se fatiguer un peu l'entendement pour découvrir que cette périphrase tourmentée se

rapporte à Midas, dont avait parlé déjà Boileau, et que Chénier mentionne plusieurs fois dans ses vers.

Dans les poésies de son âge viril, ces allusions deviennent beaucoup plus rares, sans disparaître entièrement. L'ode sur *Le jeu de Paume* voulant employer des images grandes et pindariques, parle de Latone enceinte et de Délos, de Cérès, des Zoïles ; l'*Hymne sur les Suisses* parle de Pindare, Eschyle, Orphée ; d'astronomes antiques, d'Eudoxe, d'Hipparque, d'Euclide, des constellations de Bérénice et d'Argo. On est même choqué, dans le projet d'idylle sur les enfants morts dans le bois, idylle toute moderne par son sujet et par son ton, de trouver cette banalité que l'Olympe « les plaça parmi les enfants des dieux. » Mais nous pouvons être bien plus choqués en lisant dans les élégies à Fanny que le poète compare sa belle à la fois à l'ange de la lumière et à Iphigénie, et qu'il y parle de Pollux, d'Alceste (dont il imiterait volontiers le « pieux échange » pour apaiser les enfers et sauver le fils de Fanny), des Parques, d'Actéon, d'Orion, de Troie, de Télèphe guéri par Achille; pour dire, après ces allusions trop difficiles à saisir pour un profane : Fanny guérit de même par sa vue « l'âme qu'elle a troublée. » Cela vaut, n'est-ce pas, les élégies à Camille? On trouve encore dans ces élégies Pomone, Borée, et surtout des périphrases astronomiques : « au retour d'Erigone » (il s'agit d'un signe du Zodiaque) « l'haleine enflammée de Sirius » (c'est-à-dire de la canicule). Les pièces sur Versailles

parlent des Pléïades, du Lion, des Pénates, de l'Elysée ; la « Jeune Captive » regrette les asiles verts de Palès. Même les Iambes ne sont pas francs de ces allusions : il y est parlé des Pithons, des Euménides, d'Actéon, de Cocyte, etc.

En voilà assez et même trop pour prouver que la poésie de Chénier était une poésie éminemment savante, une poésie *livresque* ou littéraire, pleine de recherches archéologiques et de fatras mythologiques, d'allusions à des fables et histoires aujourd'hui inconnues, excepté des connaisseurs. Mme Deshoulières nommait la Muse « docte fille de Mémoire », Léonard se nommait le « docte nourrisson du Permesse » ; mais c'est Chénier qui avait droit de nommer l'Hyppocrène une « docte fontaine », la demeure des Muses « doctes collines » ; sa poésie est vraiment une docte poésie, son outil d'artiste est, pour employer sa propre expression, un « docte ciseau. » Il est évident que Chénier espérait surtout par ces tendances « doctes » approcher le plus possible de la poésie antique.

Puisque tout ce que nous venons de développer dans ce chapitre, contredit presque absolument et exclut toute poésie, on peut penser quel talent, pour ne pas dire quel génie était nécessaire pour que Chénier ait pu rester un poète excellent, malgré ces tendances absolument antipoétiques.

V

Manque d'inspiration spontanée et d'émotion directe (composition et style).

Chénier peint souvent l'extase du « *vates* » ; il invoque l'Enthousiasme, l'inspirateur des grands poètes ; il cherche l'inspiration momentanée en se proposant ceci dans l'élégie projetée à son départ pour l'Italie : « Tout cela doit être fait de verve sur lieux ». Il cherche l'émotion : « Il faudra là quelque chose de dévot ; » — « Quel feu, quel profond pathétique... Eschyle ou Sophocle... Il faut tâcher de faire un morceau dans ce genre. » — Il nomme inventeur le poète « qui peint ce que chacun put sentir comme lui. » — Et cependant aucun poète n'est moins exalté, ni moins absorbé par les transports de l'âme. Personne n'a mieux méconnu ce trait essentiel de Chénier que M. Nisard, qui dit que quelques élégies de Chénier ont le défaut d'être improvisées sous l'influence trop immédiate de l'objet, que l'on y sent le trouble momentané de la surprise qui les a produites. M. Nisard a cru nécessaire de remarquer, en parlant de Chénier, que la mémoire inspire mieux

le poète que l'émotion présente, et il a avoué estimer bien plus celles des élégies de Chénier qui lui furent inspirées par sa Muse que celles qui furent dictées par ses maîtresses. Et cependant jamais poète ne s'était plus fondé sur sa mémoire, ne s'était mieux gardé des impressions du moment que Chénier, qui avait bien attendu l'heure où ses sentiments, s'il en avait, se refroidissaient assez pour pouvoir devenir le sujet de créations artistiques; — il l'avait attendue même trop. Nous ne voulons pas répéter ce que nous avons dit du manque d'originalité chez lui et du caractère savant de sa poésie, quoique ce fût un témoignage bien considérable à l'appui de ce que nous avançons maintenant, mais nous examinerons la composition et le style, où nous trouverons la preuve que Chénier était un poète beaucoup plus froid et bien autrement froid qu'un Gœthe, tant condamné, non sans raison, pour son impassibilité d'artiste.

La composition dans les poésies de Chénier accuse un art très savant. Comme tous les poètes éminemment artistes, il fait des esquisses en prose d'abord, jetant les principaux points de l'ouvrage sur le papier pour les travailler et achever avec d'autant plus de sûreté, de tranquillité. Ainsi l'on possède les projets plus ou moins détaillés des grandes idylles où le poète n'a fait que noter brièvement ses idées. Il ne se soucie pas encore ici des expressions qui le tourmenteront plus tard : pour désigner le breuvage du Malade, il écrit simplement : « Il est composé *de*

telles et telles herbes » ; il interrompt le discours de ses personnages pour le finir avec cette indication laconique : « Deux vers » ; le jeune homme dit à sa mère dans ce canevas : « Prends *ceci*, prends *cela.* » Tout cela sera développé, élaboré plus tard. Il y a même des passages dans ces plans qui font croire que le poète ne les a jamais complètement achevés ; cela s'observe déjà dans le *Mendiant* et surtout dans le *Jeune Malade* qui devait avoir une suite. — Le sujet de cette dernière idylle, par sa sentimentalité un peu mignarde, plut tant à Chénier qu'il ne pouvait pas l'abandonner sans en faire encore une autre idylle ; il en avait fait au moins le projet, témoins ces quelques lignes : « Dans une autre (pièce) tous deux ils se diront... L'un peindra ce que la vue de sa maîtresse, lorsqu'il la vit entrer et s'approcher de son lit, produisit sur lui (très poétiquement). Elle répondra qu'elle l'aimait, qu'elle était malheureuse, qu'elle n'avait été heureuse que lorsque la mère de son époux était venue chez elle faire la proposition, qu'auparavant elle pleurait et que son père la rassurait en lui disant... » — A côté de ces canevas en prose on trouve d'autres esquisses en prose ou versifiées déjà en partie, qui attirent l'attention. Sainte-Beuve lui-même avait déjà remarqué que Chénier emploie souvent ces expressions : « On peut en faire un petit quadro. » — « J'en pourrai un jour faire un tableau, un quadro. » — Il s'agit de tableaux faits surtout pour être encadrés dans quelque œuvre, le cas échéant. Chénier

parle encore plus clairement à propos de Malherbe qui semble avoir fait plusieurs genres de strophes finales pour le même poème : « Il s'était sans doute exercé à les tourner de plusieurs manières, dit Chénier, afin de les trouver toutes prêtes et de les clouer au besoin. » C'était le procédé des Alexandrins, des Tibulle et de Chénier même. « Je crois avoir mis déjà ces vers quelque part, avoue-t-il, mais je ne puis me souvenir où. » — Il n'avait pas seulement des expressions, des comparaisons à placer, il avait aussi des *quadro* du même genre. Cela se voit surtout dans les poésies lyriques, dans les élégies où il y a tout une série de « commencements » et de « fins » ou de morceaux quelconques suivis souvent de suppléments en prose, ou sans aucune continuation, ou exécutés en quatre ou cinq vers au milieu d'un canevas. On voit que le poète qui disait : « rien n'est prêt aujourd'hui ; tout sera prêt demain », n'a pas atteint ce lendemain, ou a perdu l'envie d'exécuter ses nombreux quadros, ou n'en a pas trouvé l'occasion. Ces « commencements » et ces « fins » font voir quelquefois curieusement avec quelles sollicitudes Chénier avait composé. Voici une note contenant des indications pour une « fin » : « Pour mon élégie nocturne, imitée de ce bon suisse Gessner, il faut ceci pour la fin : Quelle est cette beauté qui descend de la colline les bras tendus vers moi ?... la peindre... mais non ce n'est que son fantôme que je vois partout dans la nuit, ensuite je vois revenir mes

amis... énumération comme dans l'original. C'est pour ce morceau que je fais la pièce... Je les vois donc revenir. Et avant de les nommer dans l'énumération, je m'interromps : est-ce encore un fantôme ? Mais non, l'amitié est solide, c'est l'amour qui n'est que songe et feux-follets. Bonne pensée d'élégie. Finir par un petit nombre de vers gais et bachiques.» — Voici maintenant une note sur la façon de commencer : « Mettre cette apostrophe dans un poème sur la solitude ou bien dans une promenade sur les bords de tel ou tel fleuve oriental où il y aurait un morceau sur les charmes de la solitude, et où je décrirais ce ce que j'aurais vu en Syrie, en Egypte, si j'avais eu le bonheur d'y aller. Cet ouvrage pourrait commencer ainsi : O mon imagination, viens voir le torrent tomber, échauffons-nous là et chantons. Mais cela commencera mieux une ode étrangère. Je m'entends bien. » — Ailleurs nous trouvons plusieurs vers rangés avec ces remarques : « Il faut les transporter ailleurs » — « il faut mettre tout cela ailleurs. » Chénier luttait beaucoup contre les difficultés de l'encadrement de ses quadros, la marque en apparaît à chaque moment. « Entre autres manières dont cela peut être placé, en voici une, » lisons-nous dans les notes qui accompagnent la belle idylle sur Clytie. A propos de l'idylle l'*Esclave*, qui contient deux belles plaintes un peu dans le ton des héroïdes et destinées à être unies, le poète remarque : « Voici comme il faut arranger cela. » — Il y a une série de petits poèmes, d'épigrammes

sur les figures de la mythologie antique ; Chénier avait l'intention d'en faire un cycle. « En faire une (bucolique) d'un repas, écrit-il, où l'on va chercher le poète pour chanter, en disant le vers d'Homère sur le plaisir que c'est... et des baladines... Peut-être cela pourrait n'en faire qu'une seule avec celle du repas dans une grotte où chacun chantera ce qu'il a vu sur son vase. Alors on aurait été chercher le poète et l'on ne l'aurait pas trouvé. Cependant je crois que l'un (des deux repas) doit être de satyres, nymphes etc., et l'autre de gens riches. » — Quelles hésitations confuses, que de tourments pour ce qui peut paraître peu de chose !

Chénier cède si peu à l'entraînement des sentiments qu'il se dépouille volontiers de toute individualifé, et s'essaye à une impersonnalité objective, quoique la première condition pour un poète lyrique soit d'être subjectif. Il parle de soi-même à la troisième personne, met des monologues dans la bouche de personnes imaginaires. « Il faut mettre ceci dans la bouche d'un poète qui n'est pas moi. » Il y a là l'aveu qu'il parle aussi ailleurs à la troisième personne, (en qualité de « berger-poète » le plus souvent), lorsqu'il veut parler de soi-même. — Nous sommes surpris d'observer quelquefois qu'il ne sait pas même s'il doit mettre ses vers dans la bouche d'un homme ou d'une femme : « Si je mets cela dans la bouche d'une femme, le cinquième vers sera ainsi... » — Dans un fragment nous serions tentés de voir des aveux

sincères et personnels, il faut faire attention que ce fragment porte l'indication : « Un jeune homme dira... » — Lorsque Chénier passait le Pas de Calais, il a eu le mal de mer ; il en parle dans l'élégie déjà mentionnée « faite en partie dans le vaisseau, en allant à Douvres, couché et souffrant » et écrite quelques jours plus tard. On remarque que le poète au lieu de parler de sa propre personne, ne voit là qu'un prétexte pour la description d'une situation générale. Il se tient, dans la généralité au lieu de nous donner la confidence d'un cas personnel ; et il fait de tout cela une comparaison à appliquer le cas échéant. Il est donc bien naturel que ceux qui s'occupaient de Chénier, soient tombés dans l'erreur en cherchant des allusions individuelles même là où il n'y en avait aucune. La deuxième plainte de l'*Esclave* commençant par les mots : « Triste vieillard..... » lors de sa première apparition, fut rangée parmi les « dernières poésies » de Chénier ; on pensait qu'il l'avait écrite à Saint-Lazare, (1) et il faut reconnaître que la peinture des souffrances de ce personnage fictif surpasse peut être tout ce qu'il a écrit jusqu'aux dernières poésies de Versailles de Saint-Lazare, parce que l'imagination inspirait quelquefois mieux cette

(1) M. Born cite dans son petit traité sur la vie et les œuvres de Chénier, même en 1878, trois ans après l'apparition des « Documents nouveaux, » les vers relatifs à la mère de l'esclave comme des vers intimes relatifs à la mère du poète.

âme d'artiste que ses propres expériences. L'idylle sur le *Jeune Malade* est faite d'après un petit roman grec imité à travers Racine. Mais M. Becq de Fouquières, ces faits n'étant pas encore connus alors, aimait à y découvrir un fond subjectif : « On devine, écrit-il, que ce n'est pas à l'imagination du poète qu'elle doit sa naissance. Mais avec quel génie, voilant sous une forme antique ses propres douleurs et son individualité, André disparaît de son œuvre pour y laisser pleurer toute âme humaine frappée par la destinée et l'amour. » Le poète doit avoir éprouvé, subi, ou du moins deviné, tout ce qu'il chante voilà, selon nous, toute la partie personnelle dans ce poème ; mais d'ailleurs nous ne croyons pas que Chénier ait fait cette idylle, qu'il ait imité le poète grec pour chercher une occasion d'exhaler ses propres soupirs. Sainte-Beuve, de son côté avait déjà donné l'exemple de ces suppositions hasardées. Pensant que l'idylle sur la « Liberté » avait été écrite pendant le séjour du poète à Londres, ou peu après ce séjour, il dit : « J'ai compris que ce berger-là n'était autre que la poétique et idéale personnification du souvenir de Londres et de l'espèce de servitude qu'y avait subie André ; et je me suis demandé alors, s'il n'eût pas encore mieux valu que le poète se fût mis franchement en scène ? » Sainte-Beuve avait l'œil assez pénétrant pour découvrir le caractère impersonnel et l'objectivité forcée, outrée, de ces poésies, mais cette fois-ci il s'était en-

tièrement trompé. — M. Brandes tout en connaissant l'erreur chronologique de Sainte-Beuve, continue à chercher dans cette idylle un fond individuel d'après le système de Sainte-Beuve : « Si auparavant il se sentait quelquefois accablé par sa pauvreté et par les contraintes qu'il devait subir, il n'exprimait ces sentiments qu'indirectement, par des détours, dans des poésies telles que l'idylle sur la *liberté*. Il n'accordait une place dans ses vers à ses propres chagrins que de cette manière transformés. » M. Brandes généralise ici un peu trop, on ne pourrait pas répéter ses paroles trop catégoriques, trop rigoureuses qui affirment que dans cette poésie l'expression des douleurs personnelles manque absolument ; nous ne dirons pas d'une manière absolue comme le dit M. Brandes : « Il ne laisse jamais percer ses souffrances particulières dans ses poésies. » Contentons-nous de signaler l'objectivité très prononcée dans ce poète lyrique qui d'ailleurs n'en est point définitivement empêché pour chanter aussi ses sentiments individuels.

Cette impersonnalité peut être observée aussi dans les poètes antiques, où elle apparaît souvent associée à un goût pour le style sententieux, et les réflexions qu'il comporte naturellement. Les réflexions abondent dans Chénier, il les recherche visiblement. Il prescrit souvent, pour soi-même comme pour ses personnages, ces indications : « Une sentence en un vers, » — « Des sentences, » — « Morale » — « Cinq ou six vers de morale, » — « Moraliser. » — Qui voudra, pourra faire un

joli bouquet d'anthologie en réunissant ces axiomes, ces phrases générales très utiles à ceux qui aiment à orner leurs discours de citations ; Chénier s'y prête merveilleusement. Ce recueil psurrait très bien commencer avec les sentences prononcées par les enfants sages dans l'*Aveugle*; ensuite viendrait ce que la mère du *jeune malade* dit sur la puissance de l'amour et sur cette idée que « les maux qu'on dissimule en ont plus d'amertume. » Lycus apprend à sa fille des choses non moins intéressantes relativement à la nostalgie et au culte qu'on doit aux indigents ; les hôtes mêmes conversent entre eux par axiômes ; le nouveau venu ne parle pas un autre langage, langage grave, pompeux, mesuré et traînant comme cela convient au style dit épique, et auquel ressemble aussi le langage des odes (voir le *Jeu de Paume*, qui s'étale en figures de rhétorique et s'attarde un peu trop peut-être à cet exercice, peut-être le seul poème de Chénier où il ne sut pas devenir assez court et vif, lui qui, ailleurs sait se garder du verbiage maladroit et ennuyeux de la poésie contemporaine). Les élégies sont encore plus remplies de ces réflexions. Voyez l'élégie qui commence par « Allons, l'heure est venue... », où la signification, l'importance des songes nous est expliquée, suivie d'autres réfléxions générales prises dans quelque *Art d'aimer*. Mais choisissons un exemple plus sérieux, cette belle élégie :

Tout homme a ses douleurs; mais aux yeux de ses frères
Chacun d'un front serein déguis eses misères.
Chacun ne plaint que soi. Chacun, dans son ennui,
Envie un autre humain qui se plaint comme lui.
Nul des autres mortels ne mesure les peines,
Qu'ils savent tous cacher comme il cache les siennes;
Et chacun, l'œil en pleurs, en son cœur douloureux
Se dit : « Excepté moi, tout le monde est heureux. »
Ils sont tous malheureux. Leur prière importune
Crie et demande au ciel de changer leur fortune.
Ils changent; et bientôt, versant de nouveaux pleurs,
Ils trouvent qu'ils n'ont fait que changer de malheurs.

Les sentiments personnels ont revêtu ici la forme de maximes, du reste bien senties. C'est la philosophie mélancolique de la vie pratique ; les impressions douloureuses se sont déjà apaisées, et au lieu de crier dans ses déchirements, le poète sait déjà faire des réflexions tranquilles. Le genre de l'élégie, surtout dans sa forme antique, cultivée par le XVIII[e] siècle, était éminemment propre à cette poésie de la douleur paisible, à ces réflexions mélancoliques et résignées.

L'élégie des Alexandrins, des Romains, comme celle de l'ancien régime en France, aimait beaucoup les comparaisons dans ces réfléxions. Chénier ne les aimait pas moins. Il y a un fragment mutilé de Callimaque qui ne contient que la seconde partie d'une comparaison. « ... Ainsi deviennent moins pesants les soucis de l'homme, ainsi se guérit une partie de ses maux, soit qu'il s'adresse à quelque compagnon de route, soit qu'il raconte ses peines aux brises légères qui passent pourtant sans l'entendre » (nous citons la

traduction des « Lettres critiques » où l'imitation fut la première fois indiquée). Chénier a complété cette comparaison en ajoutant que comme le sucre tempère l'amertume de l'absinthe, « ainsi le fiel d'amour s'adoucit par la plainte. » — Une élégie de Chénier commence avec cet adoucissement du cœur troublé : « Souffre un moment encore, tout n'est que changement ». En poursuivant la lecture de cette élégie, on est frappé de comparaisons prouvant l'assertion de la première ligne à l'aide des exemples qui sont pris dans la nature, ou plutôt dans Horace, chez qui ces comparaisons sont d'ailleurs plus naturelles, puisque son poème ne commence pas d'un ton si haut, si ému, et ne déconcerte pas par conséquent le lecteur comme le fait Chénier. — Ailleurs des pensées de suicide se font jour : « Souvent le malheureux songe à quitter la vie. » Les lignes suivantes disent que l'espérance trompeuse retient ce malheureux désespéré ; tout le monde nourrit de l'espoir, le soldat, le laboureur ; seul le poète n'en a point. Chénier n'a fait ici que répéter en troisième personne et sous forme d'axiome la pensée de Tibulle, qui dit que l'espérance nourrit le laboureur et cause le malheur de l'oiseau et du poisson ; cette élégie fut déjà imitée par Léonard dans les « Dernières plaintes » :

J'aurais déjà laissé la lumiére ennemie
Si l'espoir ne m'aidait à supporter la vie !
L'espoir nourrit le laboureur,
L'espoir confie aux champs la semence féconde...

Mais le temps pourrait-il ramener dans sa course
Les jeux charmants que j'ai perdus ?

Il y a telle élégie où la réflexion tient tout entière dans les deux premières lignes ; tout le reste est consacré à la comparaison. Celui des Iambes qui commence par « J'ai lu qu'un batelier... » emploie cette formule pour énumérer une série de proverbes et il y est ajouté une fable de Lafontaine. — Mais les comparaisons occupent une place si étendue dans la poésie de Chénier qu'elles méritent d'être examinées à part, d'autant plus qu'elles nous amènent à examiner un autre aspect important de son style.

VI

Suite de l'examen du style : comparaisons métaphores, périphrases.

Les comparaisons jouent un grand rôle dans la poésie naïve d'un peuple dans les âges primitifs où l'homme, très sensible aux impressions extérieures, a la mémoire remplie des images du monde qu'il habite ; et elles jouent de même un grand rôle dans la poésie raffinée des époques décadentes, servant très bien les tendances artistiques. Homère en est plein, comme les Alexandrins et les Romains en sont pleins. Aucun des poètes modernes n'en est plus rempli que Chénier. Ses œuvres épiques en devaient être et en sont en effet comblées, et ses œuvres lyriques non pas moins. Ses notes, ses projets attestent que c'était son procédé conscient et habituel : « Orner de comparaisons » — « Belle comparaison ». — « Comparer » y sont des expressions fréquentes ; commencer une pièce par « tel que » ou encore plus par « comme », c'est un début favori de Chénier, témoin entre autres *Néère* et le *Chant de cygne*. Il remarque souvent çà et là : « c'est ici qu'il faut traduire telle ou

telle « belle » comparaison. Dans le plan de l'Amérique, comme cela convient au genre de l'épopée, il y a toute une rubrique distincte intitulée : « Comparaisons » où l'on trouve désignés et imités plusieurs passages d'Homère et de Virgile, à qui Chénier avait déjà beaucoup emprunté dans les grandes idylles, à la façon de Théocrite, qui imitait aussi le style épique d'Homère.

Les préoccupations artistiques de Chénier trouvaient dans ces comparaisons des moyens excellents pour se satisfaire. C'est ici surtout que l'artiste nous apparaît dans toute son indifférence à l'égard des idées et des sentiments chantés et ne s'efforçant qu'à une ornementation tout extérieure. « Cette comparaison peut s'appliquer..., » — « C'est un objet de cette comparaison entre mille. » Ces indications prouvent incontestablement que c'était surtout la comparaison elle-même qui l'intéressait et l'occnpait principalement, pour ne pas dire exclusivement. A la manière des poètes trop artistes, il cherchait partout et en tout des ornements qu'il pût appliquer plus tard à une occasion donnée. C'est ainsi que nous ne trouvons quelquefois dans les fragments que la première moitié d'une comparaison, le sujet à quoi la comparaison se réfère, tandis que l'objet comparé manque entièrement. Telle est entre autres l'élégie, ou plutôt le fragment d'élégie, sur le mal de mer, telle est encore cette autre où l'amant est représenté lisant une lettre dans les montagnes, élégie qui commence

par ce mot important bien souvent employé : « Ainsi ». — Le fragment « souvent le malheureux sourit parmi ses pleurs » contient les deux moitiés de la comparaison, mais le premier terme de comparaison ne consiste encore qu'en cette seule ligne : « Et voit quelque plaisir naître au sein des douleurs ; » — ensuite vient le sujet détaillé en vingt lignes : il est évident que c'est l'élaboration de ce sujet qui occupe tous les soins du poète. Cette remarque est justifiée par plusieurs exemples encore ainsi sous la rubrique « Les Causes », dans l'*Hermès*, le poète dit simplement en prose et en quelques mots qu'il perd souvent le fil, mais il le retrouve ; ensuite il continue en vers passant à l'autre terme de la comparaison, au sujet qu'il goûte et qu'il chérit bien plus que la pensée fondamentale elle-même. Il lui arrive souvent, lorsqu'il n'a pas assez de loisir, de jeter en prose sur le papier les deux termes de la comparaison, mais on peut croire qu'il eût fini d'abord le sujet, et non pas l'objet de la comparaison, s'il en avait eu le temps. Dans la plupart de ces exemples que nous venons de citer, on peut trouver le « tertium comparationis » trop forcé, trop mince, ce qui marque la recherche des comparaisons à tout prix. Ce fait se répète souvent dans Chénier. Il commence une idylle avec « uné légère imitation d'un sonnet de Zappi » où il est parlé du « gondolier nocturne » qui chante en « cheminant sur le liquide abîme » ; pour dire ensuite qu'il se plaît aussi à chanter et que la mer de

la vie s'adoucit pour lui par cela.— Ailleurs il peint un père heureux présentant la coupe nuptiale « au gendre fortuné » : cette image est prise dans Pindare qui y ajoute qu'il verse de même dans ses vers un nectar pour « les vainqueurs d'Olympie et de Pytho » : Chénier ajoute que la chaste poésie verse de même par ses mains « l'immortelle ambroisie aux mortels que la vertu conduit » ; l'image brillante du poète grec est devenue ici une afféterie. — En glorifiant Charlotte Corday il dit qu'elle cachait ses desseins dans son cœur comme « dans le secret amassant la tempête, rit un beau ciel d'azur ». Voilà qui est bien maniéré. — Dans le *Jeu de Paume* il est dit, qu'au souffle de la Liberté « soudain des campagnes s'écoulent des soldats épars comme les neiges des montagnes », et que les armes des ennemis se fondent « comme aux rayons lancés du centre ardent d'un verre » : serait-il possible de trouver une comparaison plus factice, pour ne pas dire enfantine, (inspirée d'ailleurs par la prédilection de l'époque pour les sciences naturelles.) De plus, Chénier ne se contente pas ordinairement d'une seule comparaison. Dans une note il remarque, après un « *comme* » : « cela fournit un autre emblème ». Entendez que les images se réveillent, se provoquent les unes les autres dans son âme ou plus précisément dans sa mémoire; et il ne les choisit pas, il n'en rejette aucune, mais les emploie toutes. La dédicace à Milady Cosway commence avec trois comparaisons pour dire : *Madame, vous me donner des*

inspirations poétiques. C'eût été trop simple, trop vulgaire pour Chénier, qui exprime cette pensée en des périphrases, et la pare encore de l'ornement des comparaisons, ne se souciant pas beaucoup de ce que le *tertium comparationis* vaille quelque chose ou n'ait rien de sérieux. — Le fragment sur Versailles a toute une stance qui ne consiste qu'en trois comparaisons, ou arguments prouvant que tout chérit ce qui le sauve du danger. Un seul de ces arguments eût suffi, mais le poète aime à entasser les images. — Les poésies populaires connaissent presque toutes les jeux d'esprit de l'amant qui dit : on pourrait plutôt compter les étoiles au ciel, les poissons dans la mer, etc. etc., que ses baisers ; cette saillie naïve et plaisante se répète d'une manière factice dans une élégie à Fanny, où le poète dit que sa belle lui inspire plus de chansons que mai n'a de roses et que l'automne n'a de pampres et d'épis; — ensuite il se compare à « la nacre industrieuse » pour ajouter une seconde strophe, — au ver à soie, pour en faire une troisième; et dit à la fin qu'il veut suspendre à son cou un collier de « perles de sa poésie. » (1) Exprimer les pensées en des images, c'est l'habitude constante de Chénier; elle est l'habitude des temps primitifs comme des temps ultra-raffinés. Nourris, dit le poète à Versailles

---

(1) Cf. Hélas, quel miel jamais n'a laissé de dégoûts,
Quelle mer n'a point de tempête....

De mon pâle flambeau la clarté fugitive
Aux douces chimères d'amour....

Même le dernier chant de Chénier est plein d'images :

Au pied de l'échafaud j'essaye encor ma lyre...
J'erre aiguisant ces dards persécuteurs du crime,

pour descendre jusqu'aux enfers, nouer le triple fouet, le fouet de la vengeance. — Notons aussi ces périphrases de la *Jeune Captive :*

Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les Muses de concerts....

M. Becq de Fouquières cite dans les *Lettres Critiques* un roman grec, une fade histoire d'amour où la belle dit à son amant : « Ne moissonne pas l'épi avant la saison des chaleurs, le bouton de rose avant qu'il ne soit entr'ouvert, le raisin avant qu'il ne soit mûri par le soleil. » Le savant commentateur nous montre l'idylle « Arcas et Palémon » comme la pièce où ces comparaisons ont été imités par Chénier. Attends l'automne, dit Palémon, il

Saura mûrir pour toi les mielleuses liqueurs...
Attends. Le jeune épi n'est point couronné d'or ;
Le sang du doux mûrier ne jaillit point encor ;
La fleur n'a point percé sa tunique sauvage,
Le jeune oiseau n'a point encore de plumage...

N'oublions pas d'observer à notre tour que Chénier ne s'est pas contenté des comparaisons grecques. Il en a

ajouté d'autres, et ces comparaisons, ces images sont souvent répétées dans sa poésie. Le variante de l'élégie sur la mort de l'enfant de Fanny parle d'un « épi vert » qui « n'a vu que le printemps », et la charmante élégie sur la jeune captive, pour dire : « je ne veux pas mourir si jeune, » exprime cette pensée à l'aide de ces images préférées par le poète et relatives au pampre, au printemps à la fleur qui n'a vu que le matin (comme dans Racine), en y ajoutant l'oiseau échappé au piège et le banquet de la vie dont parlent Parny et Gilbert. Ces images se retrouvent même dans les fragments de l'Art d'aimer. — Là même où l'on croirait entendre l'homme, c'est l'artiste qui se plaît dans des images ; Chénier, même lorsqu'il est sincèrement ému, ne sait pas s'exprimer avec une simplicité dépourvue de tout élément décoratif. Lisez par exemple le quatrain suivant qui semblerait n'être qu'un soupir du cœur débordant :

Je vis. Je souffre encor ; battu de cent naufrages,
Tremblant j'affronte encore la mer et les orages,
Quand je n'ai qu'à vouloir pour atteindre le port !
Lâche ! aime donc la vie, ou n'attends pas la mort !

Voilà la chose la plus simple, la plus « intime » que Chénier ait écrite.

Il y a une sorte de comparaison plus courte, *(brevior similitudo)* dont parle Quintilien ; ce sont les métaphores, dont fourmille le style de Chénier, notamment celui de ses poésies, car dans ses œuvres en prose la métaphore « se montre rarement » comme l'avait



remarqué déjà Sainte-Beuve. On retrouve cette figure à chaque vers, ce qui accuse bien plus l'artifice d'ornementation du styliste que la fraîcheur d'une imagination vive. Dans les flancs des canons « gros de salpêtre, mugit le tonnerre » ; « le tonnerre laisse règner le crime » ; ces deux exemples sont pris des odes, qui sont remplies jusqu'à satiété de cette figure. Il y est parlé d'un « fer vengeur », de la flèche « d'un fiel vertueux humectée », des « poignards vertueux » qui attendent d'être « réveillés » ; comme dans les Iambes il est parlé encore des « murs effrayés, » de « l'inépuisable flanc » d'un carquois, du sceptre d'airain (de la tyrannie). — Mais les fortes émotions ne sont pas nécessaires au poète pour qu'il se serve de métaphores, témoins les idylles et les élégies où on les remarque à chaque ligne : clef vigilante, « lieu éclatant et trompeur, vaine cité » (Paris) « plume indolente, bancs religieux », et voici un vers très curieux relatif à Camille : « Mille sceptres offerts pour ébranler ta foi. » — L'expression des « sables brûlants », qui se retrouve aussi dans Bertin, est appliquée chez notre poète dans un sens figuré pour signaler sa maladie, son mal chronique. Nous passons sous silence les personnifications très familières aujourd'hui à la poésie, comme elles l'étaient déjà à la poésie antique d'où Chénier les avait tirées, telles que : porte ingrate, maison cruelle, seuil inexorable, nid sans pitié etc. ; nous ne faisons de même que rapidement mentionner les ornementations intercalées dans la traduction de l'Odyssée :

« Sourit mais d'un sourire amer et meurtrier, — La flèche docile à l'arc vengeur — Verse à ses pieds au carquois fatal tous les traits confiés. » — Ce qui nous surprend dans la plupart de ces métaphores et métonymies, c'est un penchant invincible aux abstractions, penchant inné d'ailleurs à la poésie française dont le style n'a jamais été assez sensitif. Si nous lisons des expressions que voici : « l'oisive rêverie au suave délire, les ombrages n'ont plus d'aimables rêveries, deuil solitaire » etc., nous les trouvons un peu hardies, mais belles et très expressives. Au contraire on peut bien être choqué en lisant des expressions comme celles-ci : « peuple fécond en outrages, — la fuite (d'un fleuve) et féconde et plaintive (quelle association d'épithètes !) — d'un ciel ami l'indulgence féconde, si de quelque entretien l'insidieux détour voulait lui déguiser quelque amorce d'amour, — si de leurs soins pressants la douce impatience n'obtient que d'un refus la dédaigneuse offense (remarquer l'antithèse des épithètes, dont nous parlerons plus tard), — loin du superbe ennui que l'éclat environne — l'opulent passage de la fortune viendra enrichir mon réveil — de son corps souffrant les débiles langueurs d'un sommeil long et chaste imploraient les douceurs — un silence tranquille ne montrera qu'au ciel notre asile écarté » etc. etc. — Tous les idiotismes d'une langue, surtout d'une poésie étrangère ne sont pas tous faits pour pouvoir être traduits dans une autre langue, mais même en tenant compte de la différence qui existe



toujours entre les caractéres des esprits des peuples, des races différentes, nous ne nous trompons pas peut-être beaucoup en disant que dans la plupart des expressions citées plus haut il y a un recherche trop prononcée, même maniérée, des abstractions dont l'abondance est si grande que la virtuosité artistique seule peut l'expliquer.

Il est vrai que là où Chénier s'élève, cette tournure de son style, comme toutes les autres, sert très bien son pathétique, elle devient sublime comme dans ce passage assez abstrait d'ailleurs :

Quelle Thémis terrible aux têtes criminelles,
    Quels pleurs d'une noble pitié,
Des antiques bienfaits quels souvenirs fidèles,
    Quels beaux échanges d'amitié
Font digne de regrets l'habitacle des hommes ?

Il faut avouer néanmoins que ce penchant fait souvent oublier à Chénier dans les métaphores la signication originelle des images. On nous répondra que l'on oublie cela aussi bien dans la prose même de la vie quotidienne. Il est vrai ; néanmoins un poète ne doit pas se laisser ainsi entraîner à accumuler tant d'images disparates qu'à la fin son style figuré tombe quelquefois presque dans le pur galimathias. « Comun poison livide, l'invinsible dent du chagrin etc. » lit-on même dans le chant du cygne du poète. — Il aime beaucoup les personnifications à la maniére antique de cette espèce : Raison, fille du Temps, — Enthousiasme errant, fils de la belle Nuit, etc., —

mais est-il permis de les appliquer de la manière suivante : « Qu'une fleur éternelle, *fille* d'une âme pure, en ses traits *étincelle* » ? — Endormir le poison ennemi dans ses flancs, cette expression est la plus hardie possible, mais elle est naturelle et juste, elle est belle ; — nous ne pourrions qualifier de même celle-ci : avoir les regards remplis de miel et en être enivré. Le XVIIe siècle même avait beaucoup aimé les mièvreries de cette sorte : « haleine de roseaux soupirs embaumés, — une bouche où la rose, où le baiser respire, peut cacher un serpent à l'ombre d'un sourire, — mêler aux roses de la jeunesse les roses de la pudeur, unir le cyprès à la rose » (c'est du Lafontaine) etc. Mais est-ce une raison pour excuser Chénier lorsqu'il dit : « sur sa lèvre de rose cueillir la douce fleur d'une haleine embaumée » ? — « Je n'ai point fait ramper vos lauriers trop jaloux sur le front des époux de la fortune » dit-il aux Muses, et notre lecteur devra bien relire encore une fois ces phrases avant de les comprendre. Il dit quelque part : « l'haleine enflammée du Sirius de ta beauté vermeille a fatigué la fleur » ce qui est joli, quoique, ce nous semble, un peu précieux ; mais quand il écrit en employant la même métaphore : « fatiguer les habits de vaines richesses » il nous étonne. Il ne sait pas être simple, même en traduisant, en imitant les anciens, comme nous l'avons vu à propos de l'Odyssée ; il faut avouer que les contemporains sont quelquefois bien plus simples dans leurs traductions. Ainsi Léonard, en imitant Bion, dit

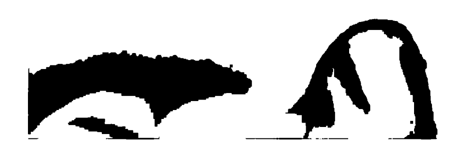
simplement : « Ma jeune maîtresse m'attend » tandis que Chénier écrit : « Je vais trouver des ardeurs mutuelles. » Nous voilà en plein mauvais goût des périphrases !

La simplicité nue n'est pas le domaine de Chénier, aussi bien quant à l'esprit de sa poésie que quant à son style. Dans un fragment de l'*Art d'aimer* il se prescrivait de peindre « les grossières amours des premiers âges avec « l'obscène nudité d'un style grossier ». Nous avons dit que Chénier, quoique cela lui soit arrivé très rarement, ne savait pas se garder toujours de l'obscène ; mais, même là ou il devient trop grossier, trop réaliste, il ne sait pas devenir simple ; il faut lire l'élégie où le vomissement provoqué par le mal de mer est décrit : « la nausée amère soulève sa poitrine et sa bouche à longs flots inonde les tapis » ; — il faut lire surtout les Iambes, si l'on est tenté de confondre l'idée du réalisme avec l'idée de la simplicité, — et l'on verra ce qui les sépare. En lisant la traduction de l'Odyssée on est surpris de voir que Chénier parle du mourant dont la bouche, les traits « en long et noirs torrents jaillissent ; tout est souillé de sang » lorsque le mourant renverse la table, les bancs : mais il faut comparer Homère qui parle d'un noir torrent qui jaillit du nez et qui nous fait voir les mets et le vin renversés salissant tout. Chénier n'entre pas dans ces détails trop réalistes pour lui. — « Pourquoi ne pas exprimer la messe dite dans l'Eglise », se demande Chénier dans l'*Amérique*, Nous allons

voir qu'il sait tout exprimer, quoique les expressions comme « bal bruyant, buffet, drap, portier » etc. soient exceptionnelles chez lui ; il possède en virtuose l'art précieux renouvelé et outré par le XVIIIe siècle, d'exprimer « *très poétiquement* » — c'est sa propre expression — tout ce qui se présente à sa plume, fût-il banal ou trivial même. Ayant noté un usage antique, il ajoute : « On peut aussi, d'après cet usage, composer des expressions métaphoriques, — on peut combiner d'après cela des expressions neuves. » Cette note nous révèle incontestestablement que Chénier s'efforça à des périphrases, et à des périphrases neuves. C'est ainsi, en voulant parler de la sueur, exprimée simplement dans une élégie à Fanny, et nommée ailleurs « flots de vapeur », qu'il remarque : « Pour la sueur qui coule sur son visage, on peut voir comment Sapho a exprimé la même chose » ; c'est ainsi qu'il remarque ailleurs : « On peut appeler les eaux de senteur une rosés d'œillets, une rosée de jasmins. » On peut construire à l'aide des poésies de Chénier tout un petit dictionnaire précieux pour l'expression élégante des idées les plus prosaïques. Voici pour les nourritures et les breuvages. Le lait et le fromage :



Le lait, enfants des sels de ma prairie humide,
Tantôt breuvage pur et tantôt mets solide,
En un globe fondant, sous ses mains épaissi
En disque savoureux à la longue durci....



Virgile n'est pas si précieux lorsque son Tityre invitant Mélibée au souper parle de « *pressi copia lactis* ». Le sucre est « le suc que d'Amérique enfantent les roseaux. » Prendre du café ou du chocolat, cela s'appelle dans Chénier :

.... Dans ces coupes dont Sèvre, émule de la Chine,
Façonne et fait briller la pâte blanche et fine,
Les glands dont l'Yémen recueille la moisson
Mêlent aux flots de lait leur amère boisson ;
Ou du noir cacao la liqueur onctueuse
Teint sa bouche et ses lis d'un empreinte écumeuse...

A-ton eu le droit de tant se moquer du pauvre Delille chantant :

La fève de Moka, la feuille de Canton,
Vont verser leur nectar dans l'émail du Japon...
Bientôt le thé doré jaunit l'eau qui bouillonne,
Ou des grains du Levant je goûte le parfum.

Le sel est « le sel , fils de la terre » ou de « l'eau des mers » ; le vin est chez Pindare la rosée bouillonnante de la vigne ; Chénier se garde d'omettre cette périphrase, il ajoute même que cette rosée est odorante, et dit, d'un tour plus hardi : « *la vigne bouillonne* en rosée odorante » ; la quinine est « des bois américains l'écorce bienfaisante. » — Voici maintenant d'autres objets non moins communs et non moins banaux. Au lieu du lit, d'ailleurs souvent nommé par son nom, il est parlé aussi de « plume, soie et plume, plume indolente » ; faire le lit s'exprime par « amonceler la plume », comme peigner par « assembler

les nœuds des cheveux. » (Cf. Racine, *Phèdre*). La couverture du lit, comme chez les contemporains de Chénier, est un « tissu, ou même, avec le mot grec « tapis ». Une robe de soie est de « ces habits radieux que déploie au Cathay le ver industrieux. » Un poêle de poterie est « une luisante argile aux flancs colorés. » Le Jeune Malade, tout en délirant, emploie cette circonlocution : « la haie élevée en rempart ». La voiture est remplacée par « axe », d'après Virgile : « Cela est moins trivial », dit Chénier. Il ennoblit souvent ses expressions prosaïque par des épithètes :

> Je puis même, en tournant la meule *nourricière*
> Broyer le *pur* froment en farine *légère*.

M. Becq de Fouquières raille le pauvre Bertin dont les nymphes dans les Elysées « formeut des pas divers », mais, est-ce que les « nymphes bocagères » de Chénier ne « forment » pas aussi « les pas de leurs danses légères » ? Les patriarches sont « ces pères des humains dont le nom aux autels remplit nos *fastes* saints. » L'épée est exprimée par « les pointes d'airain ; » le boulet, ce projectile peu classique, est un « plomb que l'airain vomit avec la flamme. » La salle du jeu de paume s'appelle « un ample manoir

> Où le réseau noueux, en élastique égide,
> Armé d'un bras souple et nerveux
> Repoussant la balle rapide,
> Exerçait la jeunesse en de robustes jeux.



Des « barques, faux tissus de planches fugitives » se trouvent dans les Iambes. Le ciel devient dans l'*Hermès* « la ceinture d'azur sur le globe étendue. » La cloche est, comme chez les contemporains de Chenier « l'airain ». Les mouches s'appellent : « les insectes volants dont les ailes bruyantes aiment à se poser sur les lèvres dormantes. » Un portier est quelquefois pour Chénier un portier , mais ailleurs c'est « le gardien de tes murs, ce vieillard qui m'admire. » Et savez-vous ce que c'est pour lui qu'un joueur d'orgue ? « Un vagabond Orphée faisant résonner la voix du vent mélodieux. » — Et y a-t-il quelque chose de plus artificiel que :

A Colomb pour le nord révélant son amour,
L'aimant nous a conduit où va finir le jour....

On est souvent surpris par des énigmes de géographie. Lorsqu'on lit que Camille s'amuse dans cette ville « où du Rhône indompté l'Arve trouble et fangeux vient grossir et souiller le cristal orageux » ; vite la carte géographique pour nous, étrangers qui ne connaissons pas suffisamment la carte de la France et de ses environs. Nous prions nos lecteurs de lire le fragment d'élégie composée à Rouen ; sans la note de l'éditeur, l'étranger serait bien gêné en voulant démêler l'énigme des périphrases. Nous les prions de lire dans l'épitre à Lebrun la description ou plutôt la topographie du Louvre et de Passy. Comparé à ces rébus, c'est un passage très clair, trés intelligible que celui

de l'*Hymne aux Suisses* où le Panthéon est désigné comme « la voûte sacrée où la gloire donne un tombeau. » — Nous n'avons pas droit de mentionner ici l'énigme d'histoire dans la Jeune Locrienne, pièce d'un sujet grec ou grécisé, laquelle parle d'un « sectateur zêlé du muet de Samos qu'admire Métaponte. » — Les saisons sont marquées à l'aide des métaphores usées de la poésie descriptive de l'époque. Le printemps : « Quand Phœbus que l'hiver chasse de vos remparts, va de loin vous jeter quelques faibles regards. » Le commencement de l'automne : « L'humide départ des sinistres Pléïades. » L'été : « Quand les jours repoussaient leurs bornes circonscrites, et des nuits à leur tour usurpaient les limites. » — « Deux ans seront passés, cette pensée se traduit ainsi à l'aide d'un lieu commun traditionnel : « Le soleil aura passé deux fois dans les douze palais où résident les mois. » Le chant du cygne du Chénier est bien ému, d'une émotion bien vraie, bien naturelle; voyons cependant de quelle façon il exprime cette pensée : « avant une heure je mourrai »

Peut-être avant que l'heure en cercle promenée
    Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
    Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière.

Sans doute la dernière ligne consiste en une métaphore aussi hardie que belle ; mais quant aux autres vers on ne laisse pas de remarquer que le

mauvais goût des périphrases artificielles était si fort dans Chénier qu'il ne pouvait pas s'en dépouiller même à la fin de sa vie. On voit aussi que ce style en périphrases n'est pas un style antique, mais il est celui du XVIII[e] siècle ; tout fût-il antique dans Chénier, ces circonlocutions précieuses suffiraient à altérer son classicisme.

Finissons cette revue en montrant de quelle manière Chénier paraphrase le style des écrivains contemporains eux-mêmes. Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse* glorifiait les héros de la liberté, les Catons et les Brutus, s'écrie : « Tes fiers admirateurs ne pensaient pas qu'un jour dans le coin poudreux d'un collège, de vils rhéteurs prouveraient que tu ne fus qu'un lâche pour avoir refusé au crime heureux l'hommage de la vertu dans les fers. » — Chénier avait imité cette page dans ces vers, adressant une apostrophe aux mêmes héros :

Pensiez-vous que jamais, plein d'orgueil et gloire,
Au milieu des respects d'un stupide auditoire,
Dans un poudreux gymnase au mensonge immolé,
Un rhéteur imbécile et d'ignorance enflé,
Sur la foi d'un sophiste, élève de Carthage,
Dût prouver que vos cœurs n'eurent qu'un vain courage,
Et qu'une vertu vaine, et que ce prix si doux
De s'immoler pour elle était vain comme vous;
Vous dévouer aux feux où le crime s'expie ;
Vous prodiguer les noms et de lâche et d'impie,
Pour n'avoir pas voulu montrer à l'univers
Aux pieds du crime heureux la vertu dans les fers ?...

VII

Suite de l'examen du style : Virtuosité dans la peinture.

Dans ce que nous avons examiné jusqu'ici, dans les comparaisons et les périphrases on pouvait observer une tendance prononcée à la virtuosité descriptive. Chénier, ayant vécu parmi des sculpteurs et des peintres dont il exerçait lui-même les arts, transporta volontiers ses prédilections pour les beaux-arts dans la poésie même, dans la principale occupation de sa vie. Ses notes abondent en indications qui prouvent son penchant irrésistible à *peindre*, mot excessivement fréquent chez lui : « Peindre une procession, — je voudrais peindre, — peindre les différents déluges, — peindre quelque part d'une manière intéressante, — peindre noblement, etc. » Une autre expression fréquente et équivalente est le mot *décrire*, description : « Magnifique description de toutes les espèces animales et végétales, — parler des divinités babyloniennes et de leurs fêtes impudiques, et les bien décrire, — description délicieuse des jardins la nuit, etc. » Les notes de la *Suzanne* fourmillent de ces

indications, ces expressions s'y répètent à chaque ligne. Tout cela atteste déjà suffisamment que Chénier faisait plus que saisir les occasions qui se présentaient fortuitement à sa virtuosité descriptive, il les cherchait exprès et à tout prix. Les exquisses en prose contiennent ces indications raccourcies dont nous avons parlé déjà : « Vois-tu *ceci*, vois-tu *cela* ? Je ferai *ceci* et *cela*. Prends *ceci*, prends *cela* ; » l'emploi de ce pronom démonstratif est dû ici à ce que le poète qui n'avait pas cette fois le temps de détailler, se réservait pour plus tard de peindre les choses minutieuses ou, comme il se prescrit quelque part « très poétiquement », c'est-à-dire avec toute la force de sa virtuosité. Il est intéressant de remarquer que Chénier voulait être peintre même dans ses drames ; il dit dans une note de l'Amérique relativement au sujet de la Bataille d'Arminius qu'il ne sait « rien de plus épique nulle part » ; et en effet même dans cette tragédie il veut être épique et descriptif ; ses personnages même « font des descriptions, une peinture poétique de leur triomphe : les chefs des barbares enchaînés, le char, les bas-reliefs en bronze, etc. » Dans toutes ces descriptions un style nouveau, un art déjà un peu réaliste, du moins serrant de plus près la réalité va apparaître ; style qui surpasse déjà le XVIIIe siècle et dont le procédé fut très justement défini déjà par Sainte-Beuve. Ce procédé consiste à « employer le mot propre et pittoresque, au lieu du mot vaguement abstrait, métaphysique et sentimental ; ainsi par

exemple au lieu de *ciel en courroux* mettre *ciel noir et brumeux*, préférer aux doigts *délicats* les doigts *blancs et longs* etc. (1) » Mais cette question mérite que nous entrions mieux dans les détails, d'autant que Chénier lui-même distingue deux manières de peindre, l'une antique, l'autre romantique. Examinons distinctement les deux genres de l'art de peindre dans sa poésie.

« Peindre d'une manière antique » qu'est-ce que cela veut dire? Le caractère saillant de la poésie antique, de la poésie classique, est la plasticité. Le poète antique cherche, en tout, le côté plastique avec les yeux d'un sculpteur inconscient. Les poètes de l'âge primitif étaient tellement frappés encore des phénomènes du monde physique que leur imagination en était constamment occupée; ce culte des formes fut continué, ennoblis par les poètes qui vivaient à la grande époque de la sculpture; il fut raffiné enfin par les poètes décadents et artistes. Cette tendance à la plasticité se montre déjà dans les métaphores de Chénier : « voix ailée, mourante paupière, porte endormie, dormantes eaux, les ondes languissantes des veines stagnantes, l'ennui ou la paix taciturne, mille spectres offerts pour ébranler ta foi, mille chars élégants promènent les Amours » à Paris, dit le poète

(1) Il est curieux de remarquer que M. Brandes est tellement convaincu de la justesse de ses affirmations, qu'il se les approprie parfaitement; il répète mot à mot Sainte-Beuve sans daigner citer son nom.

qui s'efforce à parler par images. La plupart de ces expressions figurées pourraient être rappelées ici comme les preuves de la plasticité de Chénier. Il pleure la jeune Tarentine morte au moment d'être mariée, ou, comme il le dit : avant qu'elle eût été amenée chez son amant, revêtue de sa robe d'hyménée, et que l'or autour de ses bras eût « serré des nœuds », que les parfums eussent coulé sur ses cheveux. Fanny nous est représentée tantôt faisant la charité, c'est-à-dire présentant aux malheureux « des sucs salutaires ou pressant d'un lin pur leurs membres douloureux » , tantôt dans sa douleur maternelle, comme une autre Niobé pressant contre son sein d'une « inquiète et palpitante main » la fille qu'elle voit « pâlir et chanceler, frappée entre ses bras. » Le ciel m'a écouté : cette pensée se traduit dans Chénier par la périphrase suivante :

Le ciel a daigné d'un regard amoureux
Accueillir ma prière et sourire à mes vœux.

Lycus dit à son hôte dans le même langage :

Couvert de chauds tissus, à l'ombre du portique,
Sur de molles toisons en un calme sommeil,
Tu peux ici, dans l'ombre attendre le réveil.

Voilà des détails très heureux puisque un poète doit avoir avant tout l'imagination matérielle, sensuelle, c'est-à-dire attachée à l'extérieur des choses. Il ne serait pas facile de trouver une expression plus

plastique pour cette idée : la nuit tombe, que le passage suivant de la *Suzanne* : « la nuit tranquille commence de s'asseoir sur les tours de la ville, » ni une métaphore plus saisissante en ce genre que « les gardes hérissés de fer » dans le Jeu de paume. Cette métaphore rappelle cette autre : « gît le cadavre épars d'une ville, » imitée d'une lettre de Sulpicius à Cicéron (cette imitation a été remarquée aussi par M. Becq de Fouquières) : « ...*cum uno loco tot oppidum cadavera projecta jaceant.* » — En examinant un peu plus en détail ce côté essentiel de l'art de Chénier, ce qui saute aux yeux avant tout, c'est la prédilection des attitudes. « Les anciens, dit une note, regardaient la danse non seulement comme l'art de faire des pas gracieux, mais encore de toutes les attitudes du corps et surtout des bras. » — N'oublions pas non plus de mentionner ce fragment décrivant la fête arrangée pour la victoire de Thésée et représentant les vierges autour d'Ariadne errant « en des détours légers » :

... leurs pas tortueux d'un confus labyrinthe
Feignent de parcourir la ténébreuse enceinte.

On le voit, c'est une espèce de ballet exécuté pour la gloire du jeune héros. Et ailleurs on trouve cette indication : « ... et d'autres attitudes qu'il faut tirer des marbres, des pierres et des peintures antiques. » Les aveux justifient la supposition que les attitudes plastiques ont été inspirées à Chénier par la poésie

antique, par l'antiquité classique. Sa prédilection l'avait amené peut-être à des excès. Il a une attitude spéciale pour les divers états de l'âme; en voici une petite statistique. Mettre quelqu'un en colère : « froncer le sourcil » de quelqu'un; une jeune fille doit pleurer sa mère « s'arrètant à pas lents, en longs cheveux épars, seule, sur un tombeau, pensive et inanimée »; une jeune épouse son époux : « échevelée, tout en pleurs, assise sur un tombeau, une main appuyée sur la pierre, l'autresur ses yeux »; comme le poète lui-même en rêvant reste « taciturne, son front appuyé sur sa main » jusqu'à ce qu'il se lève pour « s'agiter à pas tumultueux. » Le silence étonné et attentif: « Tous, l'œil étonné, se taisent pour l'entendre ; » examiner quelqu'un : ouvrir un « œil avide » et l'envisager longtemps ; on reste « de surprise immobile » ; et voici la « belle coupable » lorsqu'elle demande pardon :

Ah! si tu la voyais, cette belle coupable
Rougir et s'accuser et se justifier,
Sans implorer sa grâce et sans s'humilier;
Pourtant de l'obtenir doucement inquiète,
Et les cheveux épars, immobile, muette ;
Les bras, la gorge nue, en un mol abandon,
Tourner sur toi des yeux qui demandent pardon...

De même une autre fois elle se vante avec « sa voix et son front, de lui avoir fait affront. » Suzanne écoutant les saintes histoires, lues par son esclave, les « écoute en silence, les yeux au ciel » ; le poète aime à présenter cette figure dans des attitudes

muettes : calomniée, elle « baisse la tête et ne verse point de larmes » ; lorsque les vieillards séducteurs demandent à lui parler seuls : « sans répondre, elle fait signe à son esclave de la laisser » ; à leurs paroles « elle reste immobile, les yeux baissés et sans rien dire »; en écoutant leurs paroles « elle ne dit rien et reste immobile »; ensuite aux menaces, « elle tremble, lève la tête, ses yeux se fixent au ciel, elle se lève et muette passe dans un autre appartement » ; accusée elle se contente de tourner la tête vers les vieillards et de les regarder ». Mais rien n'est comparable à ce bel endroit de l'Esclave sur le père désespéré :

Renfermé sous ton toit et fuyant la lumière,
Un sombre ennui t'opprime et dévore ton sein.
Sur ton siège de hêtre, ouvrage de ma main,
Sourd à tes serviteurs, à tes amis eux-mêmes,
Le front baissé, l'œil sec et le visage blême,
Tout le jour en silence, à ton foyer assis,
Tu restes pour attendre ou la mort ou ton fils.

Il y a un fragment qui ne consiste qu'en une seule attitude, une espèce d'esquisse comme il y en a dans les albums des peintres : « Il s'avance muet, le front baissé, le cœur gros de vengeance. » — Chénier voulait « peindre l'Hyménée conduisant une jeune fille » honteuse, c'est-à-dire aux « beaux yeux baissés vers la terre *sous leur paupière noire et longue* » ; ailleurs l'idée d'avois honte se traduit par « rougir et baisser les yeux. » Dans les jeux ou ailleurs, dit une note, on examine, « le cou tendu, l'œil fixe celui qui... et quand il en est au plus difficile, on sue pour lui, on

n'ose respirer, comme si on avait peur de le troubler de si loin ; et si quelqu'un tousse ou fait quelque bruit, on lui fait signe brusquement de se taire. » Dans la traduction de l'Odyssée se trouvent ces deux vers dont Chénier avait embelli Homère :

Se tait, baisse les yeux, et sous un front paisible,
Lui garde dans son cœur sa réponse terrible...

Et aussi ces deux autres :

Ulysse, sur eux tous roulant avec fureur
Un regard enflammé d'une sanglante joie.

Présenter l'attitude, cette tendance se montre quelquefois d'une manière désagréable dans Chénier pour tous ceux qui cherchent en un poète l'interprète ému des idées et des sentiments, et aiment moins trouver en lui un artiste trop préoccupé des tours de virtuosité. Le poète en disant que la mère du jeune malade sort pour aller chercher la belle adorée, nous fait remarquer « la démarche de crainte et d'âge chancelante. » Cela est beau, puisque c'est caractéristique et non pas superflu ; mais si nous lisons cette indication dans Suzanne : « Description de sa démarche et de sa contenance, » on ne peut manquer d'apercevoir que le poète s'efforce partout à faire briller sa virtuosité descriptive. — Le Mendiant voulant dire qu'il sait aussi labourer, s'exprime ainsi : « Sous les feux du jour, courbé vers le sillon, presser deux forts taureaux du piquant aiguillon. » L'Automne

est ainsi représenté : « son épaule pliait sous une outre vineuse ». Cette ligne est jetée seule sur le papier comme une ébauche, un croquis d'un peintre dessiné en toute hâte dans son carnet. Le poète seul « sur sa couche déserte » écoute pendant la nuit un joueur d'orgue, ou comme nous lisons : « les doux sons d'un clavier barbaresque aux nocturnes chansons, » voici ce joueur d'orgue :

Dans ses pipeaux d'airain, charge utile et sonore,
Un vagabond Orphée, incliné sous le poids,
Du vent mélodieux fait résonner la voix...

La « Chanson des yeux » imitée de Shakspeare, mais rappelant aussi le *Baiser* de Léonard, marque de même la poursuite des attitudes ; Shakspeare parle de l'heure où « the heavenly harness'd team begins his golden progressin the cast ». Chénier omettant cette image d'une fantaisie très riche, dit simplement : « où Phœbus va renaître, » mais en traduisant les paroles « And rest Your gentle head upon her lap » par : « sur mes genoux viens reposer ta tête, » il y ajoute encore : « Les yeux levés sur moi, tu resteras muet, » il eût été mieux de se tenir à l'original et de traduire la ligne : « And she will.... on Your eyelids.... » ce qui convient bien plus au dessein de la bien aimée qui veut faire endormir son amant que l'attitude d'attention amoureuse intercalée par Chénier. — On se tromperait si l'on attribuait cette plasticité à une sorte d'*imagination*

physique, telle que celle qu'a Flaubert par exemple parmi les romanciers modernes ; non, ce n'est qu'une virtuosité, un effort artistique souvent trop voulu qui ne néglige pas de peindre l'extérieur physique, la contenance, même en parlant d'animaux. Ainsi dans le fragment sur Diane, imité de Callimaque, le chien de la déesse qui dort est représenté « l'œil sur elle attaché, muet, l'oreille droite, attendant son réveil. » — A côté de ces attitudes, la draperie des vêtements occupe beaucoup Chénier. « Il faut peindre des jeunes filles, propose une note, marchant vers la statue d'un dieu, tenant d'une main, sur leur tête, une corbeillc de fleurs, et de l'autre les pans de leur robe ». Cette attitude et cette draperie sont tirées des bas-reliefs antiques bien connus. Une autre note prescrit : « Représenter une jeune fille qui soulève sa robe jusqu'aux genoux pour entrer dans l'eau ». Cela rappelle l'Ariadne de Catulle levant sa robe jusqu'aux genoux quand elle entre dans la mer pour suivre son amant ; mais rappelle aussi une idylle de Gessner que Chénier avait en effet l'intention d'imiter : « Rendre, écrit-il, cette peinture de Gessner, d'une fille qui, au bord de l'eau, mollement inclinée, retient d'une main les plis de sa robe, et de l'autre, se lave le visage, et attend que l'eau soit calme, se regarde et rit de se voir si jolie. » — Ovide représentant Europe enlevée, décrit sa robe qui flotte aux sévices du vent ; cette draperie, imitée de la poésie alexandrine, fut chère aussi à la peinture

de Pompéï ; c'est la draperie même d'Europe dans Chénier : « dont le vent fait flotter l'écharpe obéissante » ou , dans une autre variation : « l'autre maintient sa robe flottante. » — C'est de même que Diane est représentée « pressant d'un taureau le flanc large et docile, retenant son écharpe mobile » ou « en longue tunique, une torche à la main, d'un cerf aux cornes d'or dirigeant le frein. » — C'est ainsi que nous lisons dans *Amymone* : « Son écharpe à longs plis serpente dans les airs ; » que Lydé dit : « Mon écharpe de lin que je ferai flotter ; » que le vent qui fait frémir l'onde dans le Jeune Malade, agite sur le sein des vierges « les replis de leur robe de lin. » C'est ici qu'il faut ranger encore cette brillante description de l'amazone : « debout sur son char elle élève sa tête divine, ses cheveux sont relevés négligemment et flottent derrière elle sous un casque couvert de plumes agiles » :

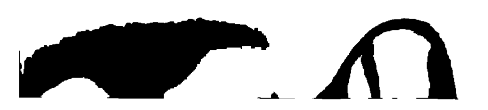
Sous la dent de l'acier aux pointes lumineuses,
Joignant d'un velours noir les bandes sinueuses,
Un camée éclatant, sur l'argile d'azur
Presse contre son flanc le basin frais et pur.
Sa robe au gré du vent derrière elle flottante,
En replis ondoyants mollement frémissante,
S'insinue, et la presse, et laisse voir aux yeux
De ses genoux charmants les contours gracieux...

L'expression métaphorique de la *Jeune Tarentine* « traîner un long deuil, » expression aussi plastique que pittoresque ne doit pas être oubliée ici non plus.

Le visage des personnages ne devait pas moins

intéresser Chénier. On a remarqué que le XVIIe siècle, de par son cartésianisme, n'aimait pas le portrait concret : « Il qualifiait la beauté, dit M. Krantz, mais ne la déterminait point. » Chénier abonde de ces traits concrets et « déterminants » (non inconnus d'ailleurs même au poète du *Tartuffe* ni à celui du *Paysan du Danube*.) Quoique dans la peinture du visage ce soient naturellement les traits pittoresques qui prédominent, on peut y trouver néanmoins des choses intéressantes au point de vue de la plasticité, tels que : « Sourcils hideux », « les plis malicieux d'un nez railleur et fin » etc. — L'état de l'âme, le caractère nous sont représentés à l'aide de la peinture du visage : « Pâle berger aux yeux mouvants, à la voix tendre, » répond une belle à un malheureux soupirant. En nous racontant les dernières plaintes de Néère le poète ne se contente pas de dire : voilà ce que la malheureuse soupirait ; mais il nous fait remarquer sa douce voix, ses yeux mourants, son visage pâle. Le pythagoricien de la *Jeune Locrienne* assis muet à la table des courtisanes, lorsqu'il se lève pour confondre la fille, nous est représenté comme « maigre, pâle, pensif, pieds nus, la barbe noire ». Dans le *Jeune Malade* le poète au lieu d'expliquer la péripétie heureuse, fait entrer dans la chambre du malade le vieillard « le sourire à la bouche », la jeune fille « rouge et le front baissé, jetant sur le lit un coup d'œil. » — Qui plus est, Chénier a l'habitude de personnifier des idées abstraites pour

les décrire d'une manière bien plastique. Ce procédé artistique est trahi par le passage suivant de la *Suzanne* : « En personnifiant ainsi toutes les vertus humaines et leur donnant un visage expressif et allégorique... » Ce procédé était trop usé déjà au temps de Chénier. Dans le *Jeu de paume* en parlant de la « Nécessité inflexible et puissante, » il cite Callimaque pour justifier cette personnification qui se retrouve d'ailleurs aussi bien dans Horace; mais lorsqu'il dit que « ses tristes vers en deuil » sont voilés « d'un long crêpe », il pourrait citer Bertin nommant la nuit « de crêpe couverte », comme lorsqu'il parle des songes sinistres « aux ailes ténébreuses » ou d'un dieu malfaisant aux « ailes funèbres », il pourrait bien citer Léonard chez qui le souci a des « ailes funèbres. » — Le Figaro de Beaumarchais se moque du style allégorique de l'époque en parlant de cette façon : « L'envie aux doigts crochus, au teint pâle et livide ». Cela semblerait être la parodie du style de Chénier même écrivant : « L'envie à l'œil pervers qui d'une noire dent se mord sa lèvre empoisonnée », « l'oblique satire au perfide sourire », « la peur blême et louche », « la bienveillance amie, au sourire ingénu », « la simplicité chaste aux regards caressants », « la reconnaissance aux doux yeux, aux souris caressants, » « le dédain froid et silencieux devint une ardente colère », « l'oisive et morne indifférence » etc. — La note écrite à Covent-Garden représente l'amitié ayant



un doux langage, un regard caressant et des serrements de main. Ses satires sont écrites, d'après lui, d'une plume « au bec noir et malin » et avec un rire « à l'œil fin. » — Nous indiquons seulement le projet en prose sur la Pauvreté, la plus heureuse des allégories de Chénier. — La Solitude est de même personnifiée dans ces vers : elle « erre à pas lents. » Thomson adresse aux riches une admonition de laisser à glaner aux pauvres sur les champs qui leur a produit tant de « full sheaf » ; souvenez-vous, dit-il, des dons du dieu « *while these unhappy partners of your kind wide hover round you* » ; le traducteur des « Seasons », Léonard, a dit encore plus simplement : « O laboureurs, daigner souffrir que le *pauvre* accoure pour assembler en modestes faisceaux quelques épis échappés de vos gerbes. » Chénier parle de l' « *Indigence timide* » venant à glaner d'un pas tremblant, le regard confus. » — Il y a nombre de personnifications qui sont faites directement d'après la poésie alexandrine et romaine, et qui trahissent un arrière-goût de mythologie savante. Telle est la déesse de la Paix « aux yeux purs et sereins, les épis sur le front, les épis dans les mains, » représentation fondée sur Tibulle et sur Spanheim qui cite dans son Callimaque des médailles « où la paix est représentée couronnée d'épis. » Chénier se prescrivait d'employer cette personnification « cet emblème » non pas dans une bucolique (il l'a employée dans l'idylle sur la *Liberté*), mais dans son

Hermès. Il l'avait employée encore dans l'*Amérique*, où il voulait la mettre probablement dans la bouche de quelque indigène pour peindre « l'imagination ardente et primitive d'un peuple sauvage » ; « cette paix n'est point riante, elle n'est point couronnée d'épis et de fleurs ; elle a le regard dur, la tête haute, des chaînes dans ses mains, c'est la paix de l'esclavage. » — « L'Automne est d'un front vermeil, ceint de pampres nouveaux. » — « La Vendange paraît, (indique une note) déesse aux yeux humides, à la marche vive et un peu chancelante, les flancs ceints de sarments et de pampres verts, et le front couronné de grappes odorantes, le thyrse à la main, elle danse et chante. » — La Paix est suivie de l'Espérance, la Science est suivie, dans *Hermès,* par le Doute, elle porte « son austère compas, la balance à la main » ; ensuite « l'Expérience, des siècles entourée s'avance lentement. » C'est aussi un « austère compas » que porte « l'Etude aux yeux creux, au front chargé de rides. » Ce sont là des allégories savantes convenant à la poésie savante des Alexandrins, des Romains et des Français de l'ancien régime.

Chénier a quelquefois la hardiesse d'omettre les attributs dans ces allégories consacrées. Ainsi en voulant écrire un hymne au temps, il se prescrit : « Ne point parler de sa faux ni de tous ses autres emblèmes ; tâcher d'en inventer de nouveaux. » Ces attributs, ces « emblèmes » lui fournissaient assez d'occasions pour des descriptions plastiques. Voilà pourquoi il se com-

mande quelque part de « peindre allégoriquement » la tragédie et la comédie. S'il les avait peintes, nous sommes sûrs qu'il les eût décrites comme il avait fait ses « jeunes » Elégies, ce « cortège antique » : « Le rire sur la bouche et les pleurs dans les yeux, les cheveux épars, se tenant par la main, de leur danse élégante égayant *son* chemin, promenant les éclats de leurs folles orgies, » tableau charmant, vif et élégant où Chénier rivalise victorieusement non seulement avec la poésie mais avec les beaux-arts les bas-reliefs antiques en imitant l'un de leurs sujets favoris. — Employer de jeunes femmes à de telles peintures allégoriques, c'est un trait fréquent dans Chénier : s'il parle des « Grâces décentes, les bras entrelacés, dansantes, » nous lisons dans une note de l'Amérique : « Parler prophétiquement des treize Etats-Unis... Quelles sont ces treize femmes vêtues de telle manière, avec un tel visage, dansantes et se tenant par la main ? » — Dans le projet du poème *La France libre* il voulait peindre la France comme « une femme malade, languissante, mais à travers cet état de langueur, on découvrait ce qu'elle aurait été. » —Dans l'épitre projetée à Bailly il y a encore un tableau de ce genre, plein d'une grâce mélancolique et rappelant tout ce qu'il y avait de plus beau dans la poésie et les arts allégoriques de l'antiquité : « Mes belles années s'échappent de mes bras ; je ne les vois plus que bien loin ; bientôt je ne les verrai plus ; elles volent en se tenant par la main et me regardant

loin derrière elles ; elles vont frapper à la porte de mon tombeau, annoncer qu'on m'attende et que j'arriverai bientôt. »

Ajoutons à ces personnifications plastiques que les objets du monde physique doivent être peints avec un soin artistique non moins minutieux par un tel poète de l'art pur. Les grandes idylles sur l'*Aveugle* et sur le *Mendiant* etc., voulant être des pastiches grecs, sont naturellement remplies d'épithètes, d'apposition de ce genre. Il faut avouer qu'il n'y a pas un poète dans toutes les littératures chez qui les épithètes plastiques jouent un rôle si démesuré. En voici un exemple qui appartient aux pièces les plus artistiques de Chénier et qu'il serait bien intéressant de comparer à cet autre grand peintre des animaux, au XVII[e] siècle, à La Fontaine :

Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile
Le soir remplis de lait trente vases d'argile,
Crains la génisse pourpre, au farouche regard,
Qui marche toujours seule et qui paît à l'écart.
Libre, elle lutte et fuit intraitable et rebelle ;
Tu ne presseras point sa féconde mamelle,
A moins qu'avec adresse un de ses pieds lié
Sous un cuir souple et lent ne demeure plié.

Chénier avait noté sur le manuscrit que c'était « vu et fait » par lui à Catillon et écrit le lendemain à Gournay, chose bien frappante puisque sans cette note on serait très disposé à croire le contraire. Sainte-Beuve remarque à propos de cette pièce : « Fidèle à l'antique, il ne l'était pas moins à la

nature ; si, en imitant les anciens, il a l'air souvent d'avoir senti avant eux, souvent lorsqu'il n'a l'air que de les imiter, il a réellement observé lui-même. » Sainte-Beuve ne dit point en quoi cette pièce semble une pièce antique : elle semble telle non seulement à cause de son sujet idyllique rappelant l'Anthologie, mais aussi et surtout à cause de son style, de cette virtuosité plastique qui s'occupe du culte de la forme avec tant de complaisance, et qui fait sur un fonds très mince, un canevas insignifiant, des vers d'une exécution brillante, de charmantes broderies. Notons ici les périphrases, les épithètes de la fable de Chénier qu'il nomme « Conte » : « d'un bel œuf blanc le fils rauque et braillard ; troupeau nombreux, bêlant et fourré de laine ; d'un large front les tortueux rameaux protègent les taureaux ; l'agneau d'un front dur, spacieux. » Que cela est loin du style de Lafontaine !

L'autre manière de peindre familière à Chénier est ce qu'il nomme avec une expression employée déjà par Rousseau, et, ce que les éditeurs de Chénier oublient de remarquer, longuement expliquée déjà par Letourneur : « peinture romantique ». Qu'est-ce qu'il entend sous le mot « *romantique ?* » Une autre note nous l'explique, où il s'agit d'une grotte « qu'il faut peindre bien *romantique*, *pittoresque* » ces deux mots soulignés expriment pour Chénier la même idée. Le pittoresque ne manque pas entièrement même dans la poésie du XVIIe siècle, ne fallût-il

citer que l'auteur de *Bérénice*; mais c'est au siècle suivant et par l'influence de Rousseau qu'il devint prédominant. Chénier avait l'intention, dans une idylle, de faire employer des styles différents à ses personnages, à l'un « dur et sauvage, » l'autre « doux et fleuri » ; mais son langage à lui est toujours fleuri, pittoresque. On l'aperçoit dans ses métaphores : allégresse vermeille, pâle désespoir, peur blême, poison livide, ombrages verts, le cristal orageux du Rhône, noir souffle du nord, noir recruteur des ombres, etc. » Encore plus dans les périphrases. L'élévation et la richesse sont désignés par « le diamant sur la pourpre enchaîné ; » la vie urbaine ne favorise pas la poésie : « sur les pavés poudreux d'un bruyant carrefour les poétiques fleurs n'ont jamais vu le jour. » S'agit-il de s'enivrer de vin et de volupté : « que le feu de ses yeux s'unisse à la vapeur des vins délicieux. » On lit même dans les Iambes des expressions comme celles-ci : « détourner le cours de l'oubli taciturne et de son onde noire. » Comme on pouvait le remarquer, le pittoresque s'allie souvent à la plasticité ; c'est le cas surtout dans la peinture de l'extérieur physique. Comme les alexandrins et romains, comme le XVIIe siècle, c'est la couleur blonde qu'il préfère ; l'Amour comme Thésée sont des blonds pour lui, comme les héros de la beauté mâle dans les romans de M. Ohnet. Euphrosyne fait le portrait suivant de la beauté féminime ;

... un visage arrondi, de longs cheveux dorés,
Dans une bouche étroite un double rang d'ivoire,
Et sur de beaux yeux bleus une paupière noire...

« Lèvres vermeilles » est une expression continuellement employée dans Chénier qui emprunte outre cela aux poètes antiques tout ce qu'ils ont de plus raffiné. Le poète romain écrivait jadis : « Erubuit mulier ceu lac et purpura mixta » ; Chénier développe cette idée ainsi : « Dans la rose en feu l'albâtre confondu, comme un ruisseau de lait sur la pourpre étendu. » Notons en passant que personne n'a exprimé plus souvent ni avec plus d'art en ses effets pittoresques, la rougeur qui monte au visage.— Il note et traduit quelque part cette expression de Virgile : « Des cheveux luisants autour des cous blancs, expression qu'il avait imitée déjà plusieurs fois : « l'or des blonds cheveux sur l'albâtre courant » ; « sur ses blonds cheveux en couronne brillante mêlant la rose blanche et la rose sanglante », voilà le portrait d'une jeune mariée. — La beauté du corps, surtout avec des réminiscences érotiques offre à Chénier avant tout des occasions pour des luttes victorieuses : « Sur ses membres s'étend le doux réseau d'une peau diaphane ; de ses beaux flancs l'albâtre ardent et pur, lis, ébène, corail, roses, veines d'azur ; de ses bras, de ses flancs le transparent ivoire ; l'onde ranime l'albâtre de tes flancs » ; les seins sont deux ramiers blancs dont le bec est de rose. Et ici encore des périphrases : « Qu'un sein voluptueux et des lèvres

mi-closes respirent près de nous leur haleine de roses » ; « la rose pâlit sur ta bouche mourante, etc. » (Lafontaine a dit encore plus précieusement : « Bientôt le lis l'emporta sur les roses »). — Mais Chénier ne reste pas moins brillant même lorsqu'il n'est pas érotique. La Muse de sa poésie, dit-il, est assise sur une chaise d'or à la table des dieux, elle a les cheveux d'ébène, la ceinture de pourpre, une robe longue d'amiante et de soie flotte autour d'elle, « pure comme l'albâtre et d'or étincelante, » sa coupe est « un vaste diamant, » sa lyre est d'ivoire. Cette prodigalité dans les couleurs chatoyantes rappelle Gautier, qui lui aussi prétendait être « grec » et qui préférait ces trois choses : la pourpre, l'or et le marbre. Chénier préférait aussi la pourpre, l'or et l'albâtre ou l'ivoire. Il aimait en général toutes les couleurs brillantes, splendides, le coloris éclatant, élégant et pur jusqu'à la froideur : sa palette semble manquer de couleurs chaudes. Plusieurs de ses passages ou de ses projets pourraient bien être regardés comme les précurseurs de la description à la Gautier, voire parnassienne. « Lorsque Suzanne voudra descendre la nuit, dans ses jardins, deux de ses femmes lui mettront aux pieds une chaussure qu'il faudra peindre, et ce sera comme des pantoufles. Mais quand elle voudra se baigner, il faudra peindre la chaussure que ses femmes lui ôteront et qui ne sera point la même, et peindre aussi tous ses vètements à mesure qu'elles l'en dépouilleront. » Cette note rappelle celle-ci :

« Peindre une belle Orientale avec sa chaussure de perles », note qui de sa part nous fait souvenir du fameux tableau de l'un des Vanloo peint trente ans avant la naissance de Chénier et représentant une belle Orientale fermant une boucle d'or autour de sa jambe dans sa chambre de toilette. — Les vêtements jouent toujours un grand rôle chez Chénier ; il intercale souvent dans ses notes cette indication « vêtements » ce qui veut dire : peinture artistique et détaillée des vêtements, faire vibrer la virtuosité descriptive. Nous avons déjà mentionné la note qui prescrit l'imitation de la robe du Tout-Puissant chez Sannazar ; ailleurs il note cette citation du Plutarque d'Amyot : « Et entre les mains des dames ne se voyait que morions et armets, auxquelles elles attachaient des pennaches de diverses couleurs, sayes et cottes d'armes qu'elles enrichissaient d'ouvrages. » — « Il faut peindre ce tableau-là, » ajoute-t-il, et ne pas oublier de parler d'armures « brodées par quelque belle. » — Dans la Suzanne, des « tapisseries chargées de belles histoires juives » devaient couvrir les murailles. « Il faudra placer quelque part l'éventail fait de plumes de paon, » remarque une autre note. Dans l'*Amérique* Chénier voulait « peindre une procession, les moines de différentes couleurs, de différents habits ; les surplis, les cierges, etc. » Même en peignant l'extérieur des animaux, il cherche des prétextes à des couleurs aveuglantes, il aime surtout l'hermine, le cygne et les colombes dont le

cou « délicat, blanc, se plie, et de la neige effacerait l'éclat. »

Chénier chante dans un de ses Iambes l'île de Paros comme « diamant ceint d'azur, de l'onde Egée astre éclatant. » Dans le *Mendiant* il nous présente un bouquet antique avec prodigalité dans les splendeurs et les couleurs. En entrant nous apercevons « le lin d'Ionie » qui « pend en brillantes courtines aux lambris d'ivoire et d'or formés » ; l'encens nous inonde de « flots vaporeux » ; nous voyons des vases d'argent, d'onyx, de cristal étinceler sur les buffets et les tables, à la lueur « des torches enflammées » tenues par des figures d'argent, des rameaux de myrte, des bouquets de fleurs amoncelés, les convives « en habits somptueux s'étendent sur les lits teints de mille couleurs. » — Il est évident que Chénier pensait que cette abondance de pittoresque un peu criard était parfaitement dans le goût athénien ; néanmoins elle n'est pas plus antique que celle de Gautier qui pensait de même imiter l'art antique en cherchant des effets pittoresques. Cependant si notre lecteur ne voulait pas voir encore de l'impressionnisme moderne dans ce que nous avons cité jusqu'ici, nous pouvons répondre avec la manière dont Chénier peint la nature, que Virgile peignait déjà de nuances un peu modernes, mais que Chénier peignait en surpassant et outrant même ce maître favori, tout à fait avec les tours de force des Gautiers. C'est justement à propos de la peinture de la nature, des

« arbres et végétaux » que Chénier se prescrit d'employer « des épithètes caractéristiques et brillantes. » Remarquons en même temps que « *brillant* » est une des épithètes favorites de Chénier. Dans l'idylle sur la liberté il est parlé dans quelques lignes de « la pourpre des fleurs, » des « jaunissantes forêts » des blés aux bords des « prés verts » ; mais dans ce tableau manque encore, malgré l'entassement de ces couleurs opposées, la couleur favorite de Chénier : l'azur, mot qui se répète dans Chénier jusqu'à l'infini. Il se retrouve dans les tableaux qui nous emmènent sur le bord de l'eau pour « regarder dans le liquide azur du fleuve se peindre les coteaux, les toits et les feuillages, et la pourpre en festons couronnant les nuages ». Voilà déjà la poésie des nuages inconnue sous le ciel serein de la Grèce antique et qui inspirera si souvent plus tard les poètes romantiques avec leurs « *Soleils couchants.* » Les poésies de Chénier nous emmènent auprès de la source, dans « l'antre humide et sombre où l'abeille murmure, où teints de pourpre et d'azur, des tissus précieux » sont formés. En parlant de la mignardise nous avons observé que Chénier caractérise souvent sa poésie à l'aide des tableaux éclatants pris dans la nature ; en parlant spécialement de la peinture des Alpes, nous avons remarqué qu'elle est pleine d'effets pittoresques. Nous ne voudrions pas nous répéter ici, par conséquent nous nous contentons de citer les vers suivants qui décrivent avec des tours de force la poésie universelle

de la nature. Ce n'est qu'une boutade, qu'un caprice, mais au point de vue de l'art c'est d'autant plus hardi. C'est la Muse, dit-il, qui domine sur toute la nature...

Le fleuve qui s'étend dans les vallons humides
Roule pour toi des vers doux, sonores, liquides,
Les vers s'ouvrant en foule aux regards du soleil,
Sont ce peuple de fleurs au calice vermeil.
Et les monts en torrents qui blanchissent leurs cimes
Lancent des vers brillants dans le fond des abîmes.

On est surpris quelquefois de voir que Chénier lui-même cherchait consciemment des « effets » dans ses peintures, aussi bien que Gautier. C'est ce que trahit cette indication de la Suzanne que nous regrettons beaucoup qui n'ait pas été achevée, puisque c'eût été une occasion magnifique de « peindre les *effets* de lumière naissante. » Qui a jamais peint les colibris de couleurs plus éclatantes que Chénier qui peint leurs « riches » habits mêlés « de tant d'or, de pourpre » que l'on pense « dans les airs voir nager des rubis. » Lorsque Chénier chante les oiseaux de sa belle, il se montre un véritable ancêtre des impressionnistes d'aujourd'hui : il admire et envie leurs « plumes brillantes » qui « en un faisceau léger, sur la gaze ondoyante » parent après leur mort la tête de la belle et « sur ce front charmant étendent un doux ombrage et flottent mollement. » Marquer l'ombre même sur un visage, cela appartient spécialement à la virtuosité de la poésie moderne. C'est ici

que se présente aussi au souvenir cette périphrase du verre : « cristal aux mobiles éclairs. » Mais la pièce où Chénier s'est surpassé lui-même dans le pittoresque impressionniste, et a atteint le dernier degré de la faculté descriptive, c'est le fragment sur la frivolité, qui vaut bien d'être cité dans toute son étendue puisque jamais la poésie française n'avait connu jusqu'alors une telle virtuosité, qu'elle ne devait pas même surpasser plus tard :

.......c'est la frivolité ,
Mère du vain caprice et du léger prestige.
La fantaisie ailée autour d'elle voltige.
Nymphe au corps ondoyant né de lumière et d'air,
Qui, mieux que l'onde agile ou le rapide éclair,
Ou la glace inquiète au soleil présentée,
S'allume en un instant, purpurine, argentée,
Ou s'enflamme de rose, ou pétille d'azur.
Un vol la précipite, inégal et peu sûr.
La déesse jamais ne connut d'autre guide
Les Rêves transparents, troupe vaine et fluide,
D'un vol étincelant caressent ses lambris.
Auprès d'elle à toute heure elle occupe les Ris.
L'un pétrit les baisers des bouches embaumées ;
L'autre le jeune éclat des lèvres enflammées,
L'autre, inutile et seul, au bout d'un chalumeau ,
En globe aérien souffle une goutte d'eau.
La reine, en cette cour, qu'anime la folie,
Va, vient, chante, se tait, regarde, écoute, oublie,
Et, dans mille cristaux qui portent son palais,
Rit de voir mille fois étinceler ses traits.

Cette allégorie rappelle quelque peu l'ode de Chaulieu sur l'Imagination , déesse dont la main « sème plus de fleurs que l'Aurore n'en fait naître

et qu'Iris n'a de couleurs ». Elle est ornée d'or, de perles, de saphir, elle a la splendeur de l'éclair, sa marche est légère :

Devant elle la Richesse
Marche avec l'Invention ;
A l'entour volent, sans cesse,
Le Charme et la Fiction....
Jamais loin de sa présence
Ne sont les Ris et les Jeux....

Cela semble être quelque fresque de Pompéï refaite par quelque impressionniste moderne et traduite dans « l'écriture artiste » des parnassiens ; c'est un art raffiné jusqu'à la mignardise et convenable à cette mignarde poésie.

Il y a dans la virtuosité descriptive de Chénier beaucoup d'éléments particuliers qu'il ne faut rapporter ni à la plasticité proprement dite ni au pittoresque, et que si l'on veut, on pourrait appeler des facultés d'impressionniste. C'est à ce don spécial que j'attribue les « épithètes caractéristiques. » Chénier a principalement deux épithètes de ce genre : frais et humide ; épithètes préférées et employées déjà par Virgile. Elles le furent déjà par les prédécesseurs et les contemporains de Chénier. Bertin parle de frais bocage, d'ombrages frais, d'antre frais ; Chénier parle aussi de roc sombre et frais, de frais asile, de joncs frais, de sein frais d'une roche azurée, de baiser frais, de basin frais et pur, de soufffe doux et frais caressant le matin le feuillage, de vent sonore et

frais. Dans une note il traduit — « bien ou mal, c'est ce qui reste à savoir » — « ce beau *frigus opacum* de Virgile » ainsi : « sous son ombre une épaisse fraîcheur. » Virgile mentionne de « frigida flumina », Chénier parle des fleuves des Alpes lesquels « de leurs froids berceaux viennent du bel Hasly nourrir les doux ombrages » ; il parle aussi de fraîches fontaines. — L'épithète humide est appliquée d'une manière encore plus frappante. Virgile nommait les Néréides humides, Chénier connaît des dieux, des Tritons humides ; Mme Deshoulières plaignait les naïades enfermées durant l'hiver dans « leurs humides palais » ; Chénier chante les « demeures humides » des néréides. La naïade au pied fluide a sur ses bords des fleurs qui sont les filles du Zéphyre et de la Nuit humide. Jupiter enlevant Europe est un humide ravisseur, la mer devient sous eux un humide chemin, les ondes tendent *des assauts humides* contre Europe. Il y a des yeux, des antres, des élysées, des graviers, des roseaux humides ; l'hiver à des ailes humides et froides ; la nymphe sortant de la mer pose une main fraîche et humide sur le front brûlant du poète ; les naïades « brillantes » lèvent au-dessus des ondes « limpides » leurs têtes humides, elles ont d'humides bras, etc. Le départ des Pléïades est aussi humide. — Le poète se laisse tomber plutôt dans le mauvais goût réaliste de l'époque que de négliger une seule occasion pour nous faire sentir des impressions pénétrantes, ainsi il parle même de

l'humidité de la langue.—D'autres épithètes fréquentes dans Chénier sont : *pur* (onde pure, comme chez Bertin se trouve « source pure » ; on lit quelque part avec une métaphore hardie aussi « foyer pur, » « calme pur et frais ») *amer*, (l'onde amère, unda amara, est une expression qui revient sans cesse chez lui.) On trouve aussi « feuillage amer » et « route amère » (de la vie) ; *mobile,* éclairs, roseaux, ruisseaux, route (mer), pont mobiles, témoins mobiles (les fleuves) *sonore* (bocages sonores ou autrement bois harmonieux, argutum nemus, vent sonore — notons ici que le mot murmure ou murmurer est très fréquent dans Chénier); *transparent* (peau, ivoire, naïade) *liquide*, (Berquin parle de plaine liquide, cbez Chénier il y a de la « plaine humide, » mais associé au « gouffre liquide », la Seine a un front pur et liquide, le fleuve est un liquide miroir ou un liquide abîme) — Mais tout cela paraît insignifiant auprès d'autres épithètes où le poète s'efforce à un véritable impressionnisme, pris dans le sens moderne, en voulant nous faire sentir une impression non moins vive que le ferait la contemplation, l'observation directe de l'objet. Il nous explique lui-même ses tendances à traduire des sensations physiques comme immédiates. Parlant d'un sein voluptueux, de lèvres demi-closes qui respirent une haleine de fleurs, il remarque : « *Voluptueux* n'est pas bon. Il fallait une épithète qui peignît cette palpitation si belle qui soulève un jeune sein. *Des lèvres demi-closes* ne

vaut guère mieux. Malheureusement c'est presque la seule rime. Le second vers me semble heureux *à cause de l'haleine attribuée aux palpitations du sein.* » — Une autre fois, imitant cette expression de Virgile « Volat vi fervidus axis » par « axe brûlant » du soleil, il ajoute : « L'épithète *brûlant* me semble heureuse en ce qu'*elle représente l'effet que doit produire la présence du dieu du feu, et en même temps la précipitation de son vol.* » — Souvent il a des finesses, des délicatesses qui échappent à toute analyse et dont tout le secret consiste dans l'heureuse application d'un adverbe, ainsi les naïades déposent *mollement* le corps de la jeune Tarentine dans le « monument » ; la « vierge champêtre » en découvrant Amour « saisit *le bout* de ses ailes dorées, *d'une timide main* » etc.

Chénier cherche toujours à intéresser notre faculté sensitive. Il veut nous offrir une poésie pleine d'objets sensibles. Les tempêtes, écrit-il, « rassérènent l'air, » et il ajoute en note : « Cette expression est belle et pittoresque ; j'ignore pourquoi elle est abandonnée. Sa nouveauté pourrait déplaire dans une petite pièce de cent vers, mais je pense qu'on peut la jeter avec succès dans un poème de douze mille vers. » (Il s'agit de l'*Amérique*.) — C'est de même que que dans un autre fragment, parlant des malheureuses amantes changées en fleuves, il transforme — selon son habitude constante de corriger ses expressions antérieures — cette ligne : « Par la pitié

des dieux *s'écoulent* en fontaines, » en celle-ci : « Par la pitié des dieux *serpentent* dans vos plaines », vers qui rappelle celui-ci : « La Naïade se fraye un oblique sentier, » et encore mieux ceux-ci, plus hardis :

La nymphe aux pieds d'argent a sous de longs berceaux
Fait serpenter ensemble et mes pas et ses eaux.

Une autre épithète de ce genre est « ondoyant » : « forêts ondoyantes. » On voit partout que Chénier ne recule pas devant les métaphores les plus hardies pourvu qu'il atteigne son but. Le mot *étinceler* est parmi ses mots préférés, la nuit est « étincelante et sombre », Néère prédit en mourant à son amant qu'il verra son « âme vagabonde, du sein de la mer s'élevant comme un songe, étinceler dans l'air. » Dans le dernier Iambe on trouve ces vers :

S'il est écrit aux cieux que jamais une épée
N'étincellera dans mes mains.....

Il dit aussi que dans ses vers « le baiser étincelle et respire » ; il parle du « rire étincelant » des courtisanes joyeuses pour nous faire voir aussi les dents blanches en même temps qu'il nous fait entendre le tintement du rire. — Le mot rire est aussi cher à Chénier, surtout comme adjectif verbal : la jeune Locrienne montre une « naïve et riante folie, » les bois et les eaux ont un « riant murmure ; » au regard du poète l'aride buisson « rit et jette une rose. » Catulle, dont Chénier avait un peu imité la

description éclatante du banquet somptueux dans le *Mendiant*, écrit : « Queis permulso domus jucundo risit odore ; » Sainte-Beuve avait remarqué que Chénier avait presque littéralement traduit ce vers : « Le toit s'égaye et rit de mille odeurs divines » ; Ponsard avait attaqué cette expression comme anti-homérique, M. Becq de Fouquières la défend comme vraiment homérique. Cependant si l'on trouve dans Homère lui-même une pensée voisine de celle-ci, si Hésiode dit formellement « la maison paternelle qui rit », « *rire d'une odeur* » appartient à l'art raffiné de la poésie romaine. Cette métaphore rappelle encore ce mot sur Fanny : « Leur toit rayonne de ta douce présence. » Nous pouvons rappeler ici aussi la métaphore d'après Pindare « la vigne bouillonne en rosée odorante », expression dont le pendant se trouve dans le fragment sur Ulysse : la coupe « du nectar écumant lui versait la rosée. » — Lorsqu'il a de l'argent, lisons-nous dans une élégie, « reviennent en foule et soupirs et billets, soins de plaire, parfums et fêtes, et banquets, et *longs regards d'amour*. » A côté de cette métaphore il ne vaut guère la peine de citer cette autre sur Argus : sur son « front veillaient à la fois cent farouches regards. » L'Art d'aimer parle d'une « molle et suave blessure » imprimée « d'une *dent chatouilleuse* sur le cou d'ivoire. » — Souvent on est surpris de voir que Chénier fait un substantif abstrait des adjectifs sensibles : « des mots caressants la mollesse enfantine, d'âpres cailloux la pénible rudesse de tes

pieds délicats offense la faiblesse »; « des caresses de feu sur son sein imprimées », lisons-nous ailleurs. Autre exemple d'un substantif abstrait fait d'un verbe: « Voulant hâter l'effort de ses pas languissants »; « des gardes les nocturnes veilles »; ceci est surtout hardi: « De ses yeux creux l'attention avide. » Et ce vers-ci: « Les assauts enflammés tonnent sur les murailles. » Ce procédé avec les substantifs est une manière très propre à faire ressortir la qualité physique, sensible, le plus possible; c'est l'un des procédés de l'écriture artiste.

Chénier atteint souvent dans ses descriptions une force dramatique inattendue. « Un poète fécond et véritablement lyrique, » disait Chénier à propos de Malherbe, fait, s'il faut en faire un, « un tableau court, et pathétique et chaud. » Il se prescrit de faire de « courtes mais brûlantes descriptions, » de « décrire en quatre, six ou au plus huit vers ». On sait que la bataille des centaures dans l'*Aveugle* est raccourcie en quarante lignes, résumé du recit d'Ovide, qui la raconte presque en quatre cents vers. Il faut remarquer aussi que Chénier emploie très souvent dans ses poèmes épico-didactiques l'expression: « *tableau frappant et rapide.* » — Mais parler de ces choses semble être presque trivial à propos d'un poète qui sait être dramatique à l'aide des tours de force impressionnistes; parlons donc plutôt de ces tours de force. L'écriture artiste aime à représenter d'abord la silhouette des figures, comme ce qui

saute d'abord aux yeux. Ce procédé semble déjà deviné, inventé dans le *Mendiant*, où, lorsque le vieillard se présente à la jeune fille, on lit : « Soudain du fond d'un bois épais un noir fantôme sort » ; et ce n'est qu'ensuite que la figure devient mieux déterminée : « tout pâle, demi-nu, la barbe hérissée ». L'apparition du vieillard au milieu du banquet est figurée de même : « La double porte ouverte, un spectre sombre entre. » L'état du vertige causé par le mal de la mer est rendu ainsi : « Il croit sentir sous lui fuir la planche légère », expression qui rappelle ces paroles de l'ode sur le *Jeu de paume* : la tyrannie « sous son pied faible sent fuir la terre. » — La fille amoureuse ne sait plus broder ; cette idée se traduit par la périphrase suivante : la soie lui offre en vain « des couleurs », « l'aiguille sous ses doigts n'anime plus des fleurs. » Animer des fleurs, cette métaphore hardie est répétée ailleurs d'une autre manière qui veut rivaliser avec l'art du sculpteur. MM. E. et J. de Goncourt décrivent dans leur *Madame Gervaisais* des statues comme des figures vivantes, ayant de la chair et du sang ; cette vivification dans la description d'une statue se retrouve, avec quelque imitation de l'Anthologie, à propos d'un bas-relief relatif à l'enlèvement d'Europe : « L'art a rendu l'airain fluide et frémissant, on croit le voir flotter. » C'est ainsi que Chénier dira dans l'*Invention* que dans le bloc du marbre « tout l'Olympe respire, là des *muscles nerveux*, là de *sanglantes*

veines serpentent », l'enveloppe du bloc cède « aux volontés du fer, s'amollit, tombe, et de ce bloc informe jaillissent, éclatants, des dieux. » — L'ode sur le *Jeu de paume* dit à peu près de même que par la liberté les arts fleurissent, « l'airain coule et respire, en portiques sacrés s'élancent le marbre et la pierre. » — Il arrive à Chénier de rivaliser aussi avec l'art de l'acteur, en écrivant : « A le voir elle enhardit ses yeux. » — Voici une description très vive de la nature paisible mais animée : « Les *antiques ombrages* (c'est-à-dire les vieux arbres) mollement, en cadence inclinaient leurs feuillages. » L'action de ramer s'exprime ainsi : « D'un aviron léger bat la vague aplanie. » Nous défions de trouver dans quelque poète que ce soit une description où il y ait plus de virtuosité que dans celle-ci. On la trouvera dans le *Fragment* sur Erichton :

Sons lui, dans un long cercle achevant leur carrière,
Ils surent aux liens livrer leur tête altière,
Blanchir au frein d'écume, et, légers, bondissants,
Agiter, mesurer leurs pas retentissants.

Retentir, comme *résonner*, qui se trouve dans le fragment sont parmi les mots les plus souvent usités dans Chénier. Il aimait les onomatopées si chères aussi à la poésie décadente de l'antiquité. Il est d'ailleurs intéressant de comparer cette description avec le passage de Théramène dans son dialogue avec Hippolyte où il lui reproche de négliger ses oc-

cupations favorites. Voyez encore celle-ci, relative à la belle amazone :

Les cheveaux tressaillent à sa voix...
Roulent leurs pieds dans l'air, lèvent leurs fronts ardents ;
L'or du frein tortueux résonne entre leurs dents.
Courbant leur col nerveux, tous, en chutes pareilles
Précipités, leurs yeux s'enflamment ; leur oreilles
Se dressent devant eux ; hérissès et fumants,
Leur narine bondit en longs frémissements,
Mors et harnais sont blancs de sueur et d'écume ;
La roue échappe aux yeux, l'axe bouillant s'allume.
Ils volent, le char vole, elle vole, elle fuit...

Les sons fournissent à Chénier souvent des occasions remarquables pour la virtuosité dramatique dans la description : « D'accueil et de faveur un murmure s'élève » (il s'agit des convives dans le *Mendiant*.) Une élégie dit que le poète ne veut pas être enterré selon les rites de l'église, il ne veut pas « couvert d'un funèbre linceul, que les pontifes saints autour de son cercueil, aux accents de l'airain lent et sombre, de leur chant lamentable accompagnent son ombre. » La traduction de l'Odyssée est embellie aussi à ce point de vue : « le fer qu'à grand bruit fait voler l'arc nerveux. » L'âme du défunt en forme du zéphyr « caresse en fuyant l'oreille attentive. » Dans l'*Aveugle* il est dit qu'Homère parle en ces « images hardies » en chantant le combat avec les centaures ; si on lit ces paroles : « Le bois porte au loin les hurlements de femme, l'ongle frappant la terre, et les vases brisées, et l'injure et les cris, » on remarque aussitôt

que ces images sont décidément virgiliennes et rappellent les hurlements, les « ululatus » dans les palais de Priam et de Didon, comme le fameux « *Quatit ungula campum* » dont la réminiscence se répète aussi dans ce vers sur le satyre joyeux : « Et de son pied fendu fait retentir l'arène. » — Lorsqu'une femme caresse un cheval ou un bœuf comme Pasiphaé, elle fait « retentir » ses flancs, hyperbole qui se répète dans cette peinture très vive de la douleur maternelle dans l' « Esclave, » peinture pleine au reste encore d'autres hardiesses :

J'entends ton abandon lugubre et gémissant,
Sous tes mains en fureur ton sein retentissant,
Ton deuil pâle, éploré, promené par la ville,
Tes cris, tes longs sanglots remplissant toute l'île.

Cela nous fait souvenir aussi du dernier Iambe : « Le messager de mort, ébranlant de mon nom ces longs corridors sombres. » — Hylas puise de l'eau ; cette idée est traduite par : « dans le cristal sonnant plonge l'urne pesante » ; il est parlé aussi ailleurs de « l'onde résonnante. » On trouve encore de « bruyants pressoirs, » même : « faire crier le pressoir. » Et y a-t-il dans un roman moderne une description plus bruyante des rumeurs d'une fabrique que la peinture suivante représentant la ville, le port, lorsque le matin le travail commence :

Tout s'émeut et s'empresse ...
On traîne, on porte, on court. L'aigre dent de la scie
Mord la pierre ou le bois. La lime ronge et crie.

Sur les longs clous de fer tonnent les lourds marteaux.
(Les roues)... glissent sous les fardeaux,
Les fouets sifflent dans l'air et les chevaux dociles
Poussent, en agitant leurs sonnettes mobiles.
Partout au loin se mêle un tumulte de voix
Et de hennissements et de rauques abois...

Cela dépasse toute la virtuosité de l'antiquité dans les onomatopées ; c'est de l'impressionnisme aussi vrai que le passage correspondant dans n'importe quel roman moderne. Il n'y a aucun point dans Chénier qui l'éloigne autant de son siècle, qui le mette aussi loiu de ses contemporains et qui le rapproche autant de nous que ce côté de son art que nous venons d'examiner. La poésie de ses contemporains à cet égard apparaît pâle si nous en exceptons Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Ou peut juger si Chénier devait avoir, outre les curiosités artistiques, une imagination sensible impressionnable, pour arriver à un tel degré de perfection réaliste.

VIII

Suite de l'Examen du style : Langage pathétique.

Chénier emploie quelque part, en parlant de lui, cette expression caractéristique : « éloquentes peines. » Il faut reconnaître que les douleurs, comme en général tous les sentiments, sont très éloquents dans Chénier. Ils le sont quelquefois même trop, dans ces élégies ou idylles, soit que le poète parle en son propre nom, soit qu'il fasse parler ses figures : on trouve partout des phrases soigneusement formulées, des phrases mélodieuses et surtout éloquentes dans le sens même que la rhétorique donne à ce mot. Cette éloquence se manifeste dans un certain langage pathétique d'un Racine. Racine aussi est un poète artiste ; mais chez lui ce sont les luttes, les crises, les chutes des passions, les situations tragiques, qui provoquent du fond de son âme ces explosions d'éloquence passionnée ; tandis que Chénier semble manquer de ces émotions véhémentes ; et même quand il n'en manquerait pas, ce langage pathétique est si fréquent, si constant chez lui qu'on peut n'y voir qu'un

tour de rhétorique, un moyen, un élément de plus de l'art du style.

Ce qui nous surprend d'abord dans ce style artistique, c'est la multitude des invocations, des apostrophes. Elles sont adressées à la nature pour la plupart. « O terre, ô mer, je brûle ! » dit une élégie, ce qui n'est encore qu'une réminiscence d'Horace. L'Aveugle, Homère, s'écrie de même : « Mais ô bois, ô ruisseaux, ô monts, ô durs cailloux ! » — « O coteaux d'Erymanthe, ô vallons, ô bocage, ô vent sonore et frais, » soupire le jeune malade. Il serait très naturel et d'une touchante vérité que la malheureuse Néère adressât, en mourant, des soupirs d'adieu aux lieux où elle était heureuse dans les bras de son amant, mais même le pathétique le plus entraînant ne pourrait justifier une exclamation si générale, assez déplacée sur les lèvres d'une belle mourant du mal d'amour :

> O cieux, ô terre, ô mer, prés, montagnes, rivages,
> Fleurs, bois mélodieux, vallons, grottes sauvages !

M. Becq de Fouquières lui-même ne sait pas autrement excuser cette exclamation de deux lignes qu'en en citant une autre, de Ronsard, laquelle s'étend à trois vers. « Les poètes grecs, ajoute le savant éditeur, abondent en appels désespérés à la nature ; la poésie moderne, plus émue, plus expansive encore, en offre de touchants exemples » ; ainsi dans Lamartine et dans Musset. Oui, répondrons-nous, mais ni la poésie antique, ni la poésie moderne

n'offre un pareil exemple de l'abus des apostrophes, si ce n'est dans les Ronsard et les Chénier, poètes d'un mérite très différent, mais souvent pareils dans les artifices de leur art. Ces appels adressés à la nature, en l'invoquant en témoignage, étaient un « tour » dont Chénier se rendait bien clairement compte. On voit cela dans les notes de l'Amérique, ainsi sous la rubrique des *Caractères* : « Un homme (peut-être un fourbe) tenant un discours *passionné* et persuasif, *emploiera ce tour:* «... Telle et telle chose arrivait... O vagues de telle mer, ô telle rive ! n'est-il pas vrai qu'alors vous vîtes... » — C'est de même qu'un indigène devait s'écrier, rempli d'horreur par les cruautés de l'ennemi : « O vous, feux éternels qui éclairez les cieux ! Toi, soleil, notre père ! et vous, astres des nuits ! O cieux ! O terre ! O mers ! voyez... » — Le plus moderne parmi ces appels adressés à la nature et par lequel Chénier réussit le plus heureusement à évoquer en nous des sentiments, c'est celui qu'on trouve dans l'élégie *Versailles*, pleine d'invocations aux « bois, » aux « portiques, » aux « berceaux antiques, » à cet « heureux rivage qui conserve la noble image » de la belle, invocation rappelant l'apostrophe du « *Lac* » dans les « *Méditations.* » — Une autre partie de ces apostrophes, partie non moins considérable, est adressée à plusieurs objets différents : à son cœur, aux « fantômes » habitant sa mémoire, aux voluptés amoureuses, à l'amour, à la paresse, et à d'autres choses qu'on ren-

contre dans chaque élégie, presque à chaque ligne, d'autant plus que les personnifications y fournissent trop d'occasions, que ces personnifications soient mythologiques ou non. Ainsi à Bacchus, à sa jeunesse qui s'envole : « O jours de mon printemps, ô jeunesse rapide, ô songe d'un moment ! » — à la « douce Mélancolie, aimable mensongère, » — à la Muse : « O sons, ô douces voix, chères à mon oreille ! » — Dans l'élégie qui commence par cette exclamation : « O Muses, accourez... » il est à remarquer que Chénier a imité, et d'une manière énervée, la fameuse apostrophe aux Nuées, si pleine d'une poésie sublime, majestueuse, dans Aristophane. Les exclamations sont si fréquentes dans ces élégies, quelque état d'âme qu'elles expriment, que leur commencement, leur première ligne est presque toujours en exclamations ; voici une revue de ces « *ouvertures* » qui veulent être très vives, très frappantes, très saisissantes dès les premiers accords : « Et, le pouvais-je au moins ? Suis-je assez intrépide ? — Et c'est Glycène, amis, chez qui la table est prête ? — Ah des pleurs, des regrets ! Lisez, amis, c'est elle ! Mais ne m'a-t-elle pas juré d'être infidèle ? — Eh bien, je le voulais ; j'aurais bien dû me croire etc. »

Les exclamations abstraites, si usées aujourd'hui par la poésie romantique, abondent dans Chénier : « O visages divins, ô fêtes, ô chansons ! — Mais ô mort, ô tourment, ô mère bien aimée ! » (Jeune Malade.) » — Ah quelle nuit ! joie, ivresse, folie ! — O nécessité

dure, ô pesant esclavage, ô sort! » — Lear s'écrie en maudissant: « Peste, vengeance, mort, ruine! » Voilà le point culminant de la passion. Tandis qu'il n'y a qu'un jeu d'esprit dans Chénier, lorsqu'il s'écrie, désespéré par l'infidélité de sa belle: « Un autre? O honte, ô mort, ô désespoir, ô rage! » — Le style emphatique des odes est naturellement rempli de ces exclamations; elles remplissent même les Iambes, on lit par exemple dans celui qui commence par une apostrophe au Panthéon, cette exclamation: « O ciel, ô destins, ô fortune, ô cercueil arrosé de pleurs! » Même le chant du cygne de Chénier finit par deux apostrophes, admirables du reste: l'une adressée au cœur du poète, l'autre à la vertu.

Un autre élément de ce style pathétique est la figure nommée répétition qui occupe dans la poésie de Chénier une place encore bien plus étendue, et l'on peut dire aussi, moins naturelle. La mère en pleurant son fils malade en abuse déjà quelque peu. Il est vrai que lorsque l'âme est longtemps assiégée par des émotions violentes, elle tourne et retourne les mêmes pensées, les mêmes paroles dans les cris de sa douleur; mais ce sont des « peines » trop « éloquentes », des périodes trop artistiquement construites que celles où l'on trouve ces répétitions: « Assoupis, assoupis..., parle, parle..., c'est ta mère qui... qui... te... te... que tu... qui te... qui te... » — Les soupirs du malade sont plus simples: « Tu sais, tu sais, ah! portez, portez-moi, que je la voie, que je

voie... »; mais même ses soupirs deviennent déjà un peu trop artistiques lorsque en quatre lignes on lit six fois cette exclamation : « *prends !* » — L'émotion de Lycus dans le Mendiant, lorsqu'il écoute le récit du malheur de son bienfaiteur, est signalée de la même manière ; il s'écrie trois fois coup sur coup : « Partons ! » et il répète quatre fois dans deux lignes : « Parle ! » trois fois dans la seconde ligne seule : « Parle, était-ce bien lui ? Parle, parle, te dis-je. » D'ailleurs c'est ici surtout que Chénier a encore le mieux employé cette figure de rhétorique, elle est artistique même ici, on le remarque ; mais elle peut passer pour le signe fidèle d'une émotion vraie et véhémente, dans les plaintes harmonieuses de Néère ; elle traduit aussi heureusement les larmes, le repentir, l'émotion attendrie :

Néère, tout son bien, Néère, ses amours,
Cette Néère hélas ! qu'il nommait sa Néère,
Qui pour lui criminelle abandonna sa mère,
Qui pour lui fugitive......................

La Jeune Tarentine produit un effet non moins mélancolique avec les répétitions au commencement et à la fin, et après avoir dit : « ... elle est au sein des flots », répète ces paroles dans la forme d'une exclamation attendrie : « Elle est au sein des flots, la Jeune Tarentine. » — Il paraît peut-être à quelqu'un de nos lecteurs que ces observations sont aussi mesquines que superflues, puisque l'on peut noter de tels

exemples de répétition chez tous les poètes doués de quelque vivacité; mais nous avons ici affaire à un procédé habituel dans l'art de Chénier, et qui se retrouve à chaque pas dans sa poésie. Lorsque le poète est courroucé contre l'infidèle, il emploie cette figure; ainsi dans l'élégie : « Allons l'heure est venue... » « J'ai tout vu, tout m'a dit..., sans même oser, sans même oser... »; dans l'élégie : « Amis, couple chéri... » il salue les Alpes avec une exaltation un peu forcée : « Salut, salut, je veux, je veux courir sur...je veux... » — Que notre lecteur se souvienne aussi de la façon dont Chénier a imité Térence dans le passage cité. Térence fait répondre simplement à l'amant : « *Egone quid velim* ? » tandis que Chénier trouve nécessaire de changer cela, et d'écrire : « Ce que je veux, dis-tu? Je veux que... — je veux que... » Pour interrompre un peu la sécheresse de cette statistique, nous citons encore une fois l'imitation de Théocrite traduit par Chénier en style pathétique :

La mer en ce moment se tait, les vents se taisent.
Mais l'amour, mais, ô dieux, la honte, la douleur,
Ne se taisent jamais dans le fond de mon cœur.
Je brûle, je l'adore, hélas, quand sa promesse,
Le parjure, a séduit, a trompé ma faiblesse.

Dans la petite pièce sur le lieu de naissance de Mme de Bonneuil il y a cinq « *plus* » en trois lignes, et trois autres lignes sont introduites par : « Que ! » Si quelque pièce commence par un « *Pourquoi* », on est sûr d'y retrouver ce mot au moins encore une ou deux

›is ; il y a telle pièce où les trois premières lignes ommencent par « *Mais* », et une autre dont les six remières lignes commencent par : « *Et* » — L'élégie. En te quittant hier... » contient en trois lignes sucessives trois « leurs » en deux lignes successives eux fois. « Je brûle, » expression répétée quelques gnes plus loin de nouveau pour ranimer le cours de légie. — En lisant l'élégie. « Ah je les reconnais... » 1 remarque en dix lignes six fois l'expression « Par ›us. » — Et prenons encore la première épître adressée Lebrun ; c'est la manière négligée de la *Musa pe- stris,* et néanmoins nous y trouvons tout le pathé- ue d'un style soutenu. Dans les cinq premières nes il y a deux couples de répétition; quatre lignes ivantes contiennent quatre fois « l'amour ; » en- ite on lit coup sur coup en trois lignes : « Cette ix qui — qui — qui — cette voix qui — cette x... » etc. — Mais c'est assez, nous devien- ons à la fin ridicules en comptant d'une ma- re si pédantesque les *qui* et les *que*. Cependant te mesquinerie n'est pas entièrement mal placée; sert à prouver que Chénier emploie comme un ›cédé habituel la figure de répétition qui donne s doute beaucoup de vivacité au style, mais qui ınmoins ne doit pas être tellement prodiguée, tout là où l'exaltation, l'émotion de l'âme ne la tifie pas entièrement; car si l'âme du poète ne sait ner de l'émotion à la poésie, le style seul ne sau- réussir à en mettre. Ces répétitions deviennent à

la fin choquantes et manièrées ; on est surpris de lire même dans l'*Amérique* une telle ligne : « Rome antique, Rome, Rome immortelle » ; et on l'est encore lorsqu'on remarque que le poète ne se contentant pas de faire prier Suzanne ainsi dans son désespoir : « Dieu, grand Dieu, sauve moi, grand Dieu, Dieu secourable ! » met (avec quelque imitation de la prière selon la manière antique prononcée par la mère de la jeune malade) cette prière sur les lèvres des prêtres américains :

Et toi, Dieu castillan, Dieu jalonx, Dieu colère,
Dieu tonnant, Dieu guerrier, Dieu fort, Dieu sanguinaire...

Celui qui se proposerait de marquer tous les exemples de la répétition dans Chénier, finirait par barbouiller entièrement son exemplaire et par abandonner tôt ou tard son projet. Chaque page en fourmille, de sorte que la répétition est le caractère le plus saillant, la marque distinctive et propre de ces vers. — On en trouve, encore d'autres genres que celui que nous venons d'exposer. Nous signalons seulement en passant la pièce sur l'Amazone où ces mots : « Courez, volez mes beaux coursiers ! » reviennent à la manière d'un refrain. Le refrain se retrouve aussi dons le projet du chant des bardes dans la Bataille d'Arminius. Cet autre genre de la figure en question est celui qui répète en surajoutant des épithètes caractéristiques, des « appositions » importantes pour renforcer le sens : tel est le passage cité de

Néère, où l'on trouve au reste déjà au commencement cette tournure : « ...et de sa douce voix, de sa voix qui bientôt lui doit être ravie ; » tels sont encore dans le *Jeune Malade* : « ...ces mains, ces vieilles mains orneront la statue, — c'est ta mère, ta vieille, inconsolable mère » ; dans une élégie : « Que dis-je ? Dès ce temps mon cœur, mon jeune cœur », dans l'Invention : « ...ses pas, ses jeunes pas, etc. » C'est une tournure favorite de Chénier. Il aime de plus à exprimer la même pensée en plusieurs variations, témoins ces exclamations voluptueuses, où la même idée se retrouve trois fois :

Que de seins envahis et mollement pressés !
Malgré, de vains efforts que d'appâts caressés !
Que de charmes divins forcés dans leur retraite !...

Quelquefois il arrive à Chénier de s'exprimer d'abord en images pour redire ensuite la même chose sans métaphore :

Sur l'herbe ou sur la soie : au village, à la ville,
Partout reine ou bergère, elle est toujours Camille...

Comme on l'aperçoit, la seconde ligne reprend la métaphore un instant quittée. Voici encore un autre exemple de cette variation sur la même pensée :

................toujours sa belle image
Erre dans mon cerveau, m'assiège, me poursuit,
M'inquiète le jour, me tourmente la nuit....

Nous ne voulons pas répéter ici ce que nous avons dit sur la répétition, l'enchaînement des comparaisons identiques, ainsi par exemple dans la « *Jeune Captive.* » Nous ne voulons pas non plus détailler l'art de certaines strophes dans *Versailles*, où un certain parallélisme peut être observé entre la première et la seconde moitié d'une stance visiblement divisée en deux parties et variant la même pensée : voir les strophes qui commencent par « Ah ! malheureux ! — L'âme n'est point, — Pour elle seule... » — A côté de cette variation d'une pensée se trouve l'entassement des synonymes. Chénier choisissait toujours soigneusement l'expression la plus caractéristique, il change souvent l'expression qu'il ne juge pas assez parfaite encore pour être définitive ; mais il semble aussi, souvent, qu'il n'avait pas le temps ou l'envie de faire ce choix, de peser les paroles, et il faisait entrer dans son vers toutes les expressions qui lui venaient à l'esprit, d'autant plus qu'il trouvait dans ce procédé un moyen de plus pour ranimer le style. Voici une collection, amassée au hasard, où l'entassement des synonymes peut à peine être justifié, les nuances entre leurs sens n'étant pas assez distinctes : « Un pauvre dans la misère extrème gémit mourant, affamé, blême ; — adjure cieux et mers, dieu, temple, autel, déesse ; — des vers tout trempés de douceurs, de caresses, d'amour ; — sexe ingrat, faux, perfide ; — un cœur faux, parjure, odieux ; — je l'entends nommer sans trouble, sans alarme ; — cette nuit

turbulente, orageuse ; — la servir, l'adorer et vivre à ses genoux ; — sans cesse étudiée, admirée, adorée ; — il vieillit dans l'opprobre et dans l'ignominie ; — cette voix qui séduit, qui pénètre, qui touche ; — si vous en savez un pauvre, errant, misérable. » — Relèvent du même tour d'esprit ces espèces d'énumération : « Les fêtes, les travaux, les belles, les amours ; — désirs, crainte, serments, caresse, injure, pleurs ; — les ténèbres, l'exil, l'indigence et la faim. » L'énumération convient d'ailleurs très bien à la rêverie mélancolique dans *Versailles :*

L'abandon, l'obscurité, l'ombre,
Une paix taciturne et sombre....
Mais souvent tes vallons tranquilles,
Tes sommets verts, tes frais asiles....

Il est rare que Chénier se contente de déterminer quelque chose à l'aide d'une seule épithète : « A pas rêveurs, mélancoliques et lents ; — vous croîtrez comme lui, grands, féconds, révérés ; — et les riches, grossiers, avares, insolents ; — rebuté des humains durs, envieux, ingrats. » — A la rigueur on pourrait montrer çà et là une gradation artistique dans l'accumulation de ces synonymes : « Mon âme épiera ses désirs, ses besoins, sa pensée ; — menaces, cris, injures, emportements et lâches cruautés ; prends les ailes des vents, les ailes des éclairs. » — Ce dernier vers est fait d'après Virgile qui dit : « avec des ailes plus rapides que les vents, que la foudre » ; — mais malheu-

reusement on peut lire aussi dans Chénier : D'autres « devinent tes pensers, tes ordres, tes besoins » ; ils applaudissaient « de larmes, de silence ou de confuses voix », tandis que Chénier avait mieux dit ailleurs, observant la gradation : « Doux souris, doux regards, douces voix, doux silence. » — Il y a encore dans Chénier une espèce de gradation dans l'énumération qu'il ne faut pas oublier. En voici quelques exemples frappants : « Les yeux remplis de langueur et de mort, » gradation remarquable à l'aide d'une métaphore hardie ; « L'honnête homme relève plus altier son front et son langage, » énumération très plastique dont le pendant est le vers suivant : « Quand un regard nous trouble et le cœur et la voix, » énumération impressionniste qui veut traduire le trouble moral en même temps que les signes physiques de ce trouble. — Même caractère dans l'expression suivante du chant du cygne : « Dans l'encre et l'amertume une autre arme trempée. » L'association des idées hétérogènes et qui néanmoins semblent être parentes donne ici une force surprenante au vers.

Mais rien ne prête tant de vivacité à un style, rien ne le rend si pathétique que l'accumulation des verbes, par où, puisque le verbe exprime l'action même, un poète peut atteindre à des effets dramatiques dans son style. Il faut remarquer que le style de Chénier s'efforce à être dramatique non seulement au point de vue de la description, mais aussi quant aux dialogues ou monologues : il faut voir les dialogues du

Mendiant (caractérisés avec raison comme antihomériques, puisque l'antiquité ne connaissait pas cette façon de parler si coupée : c'est plutôt de Sénèque que des poètes grecs que relèvent ces stychométries.) Il faut voir aussi le chant de la jeune Locrienne imitée de l'Anthologie, où cependant l'original ne montre point cette rapidité haletante, presque saccadée. Il est donc facile de comprendre que Chénier aime aussi à accumuler les verbes : « Lève-toi, pars, adieu, — tiens, regarde, adieu, pars, » lisons-nous dans l'imitation de la chanson locrienne. D'autres exemples d'accumulation peuvent se relever partout : « Lycus descend, accourt, tend la main, le relève, — « Hercule en cherchant Hylas » revient, le cherche, crie auprés de l'onde pure ; « le poète » frémit, et s'élance et vole à ses pinceaux ; « les nymphes » soudain volent, fendent les eaux, l'entraînent ; — « Fuit, se refuse et lutte, incertaine, alarmée ; — on se hâte, l'on court, on vient enfin ; je tremble ; — là tout aime, tout plaît, tout jouit, tout soupire. » — Et dans *Suzanne* les deux vieillards en se rencontrant : « Chacun veut fuir, recule, tremble, craint les regards de l'autre, inquiet, incertain, confus de son silence. » Le fragment sur Ulysse traduit d'Homère contient ce vers intercalé par le traducteur : « La coupe de sa main fuit. Il expire. Il tombe » etc. — Ce style coupé est inconnu à l'auteur de l'odyssée. Suzanne surprise au bain « rougit, tremble, pâlit, se retourne, s'étonne, se courbe, au fond de l'eau se

plonge, s'environne.» — L'art d'aimer contient ce vers sur Europe : « L'approche, fuit, revient, fuit et revient encore.» On se rappelle sans doute le vers du fragment sur la frivolité, vers qui devait attirer l'attention étant déjà un abus de cette accumulation : « Va, vient, chante, se tait, regarde, écoute, oublie. » La gradation est ici d'ailleurs presque toujours gardée, comme nous l'avons pu déjà observer, mais en voilà encore quelques belles preuves : « Leur sublime torrent roule, saisit, entraîne ; ils courent à grand bruit, ils volent, ils bondissent ; — gémis, implore, presse ; suppliez, gémissez, implorez sa clémence ; un autre veut, exige, ordonne ; — lui promet de l'aimer, le lui dit, le lui jure ; — elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots » etc. — Dans Clytie on lit ces deux vers :

Elle lève la tête, elle voit un témoin ;
Elle crie, elle fuit. Elle était déjà loin.

Qu'il nous soit permis de citer le fragment « Ainsi le jeune amant » dans les parties qui servent de preuves intéressantes et d'illustration à ce chapitre du style pathétique :

Il les lit, les relit et les relit encore.
Tout à coup de ses doigts l'aquilon ravisseur
Vient, l'emporte et s'enfuit. Dieux, il se lève, il crie,
Il voit par le vallon, par l'air, par la prairie
Fuir avec ce papier.............. son âme.....
Il tremble de douleur, de crainte, de colère......
Il se jette en aveugle, à le suivre empressé,

Court, saute, vole, et l'œil sur lui toujours fixé,
Franchit torrents, buissons, rochers, pendantes cimes....

Voilà de l'art pur : si vous voulez maintenant un exemple où les énumérations, les répétitions, en un mot le pathétique s'associe à des émotions vraiment pathétiques, il faut lire la seconde moitié si sublime du dernier chant du poète.

IX

Suite de l'Examen du style : antithèses, pointes.

Les poètes artistes veulent être à tout prix spirituels ; les antithèses, les pointes sont cette figure de l'art de la poésie qui donne le plus matière à faire briller l'esprit. La poésie française, poésie éminemment artificielle, les avait aimées depuis longtemps ; le XVIe siècle en est plein comme l'est le siècle classique de Louis XIV ; on peut penser que l'âge du rococo ne les chérissait pas moins.

Chénier employait les contrastes, les pointes, même dans la composition. Dans la note d'une élégie restée à l'état de fragment, il remarque : « Contredire pied à pied l'élégie contre la vieillesse » ; il s'efforçait donc quelquefois de créer des espèces de « pendants » contraires, tels sont aussi « La jeune Tarentine » et « La jeune Locrienne », et encore plus les élégies « Les esclaves d'amour » — et « Non, non, le dieu d'amour » qui se contredisent à l'aide d'Anthologie. La tragédie sur la Bataille d'Arminius doit tous ses effets aux contrastes saisissants qu'offrent les situations.

Les personnages de cette pièce se partagent en deux groupes ennemis.

Chénier lui-même se prescrivait dans le projet de cette pièce de « faire bien contraster le ton des Romains et celui des Germains. » Notons que la plus belle scène de cette tragédie est une scène à effet : les Romains chantant dans leurs tentes au milieu des courtisanes leur retour prochain et triomphant ; leur chant est entrecoupé « par les chants et les cris des barbares sur la montagne qu'on doit entendre de loin. » Les plus belles poésies, comme celles sur la mort prématurée et celles sur Versailles abandonné, qui rappelle un peu les plaintes des nymphes de Veaux du XVIIe siècle, doivent leur charme piquant à l'antithèse qui se trouve dans leur idée fondamentale (jeunesse et mort, — Versailles, l'abandon, la terreur.)

Dans un fragment, ou comme la note nous en avertit, dans le « commencement » d'une élégie dont « les premiers vers sont ceux d'une jolie chanson de Shakspere », tirée de *Measure for Measure*, on lit cette indication finale : « ... et finir tout cela par lui dire, après un long bavardage amoureux, de venir vous caresser encore, et contredire ainsi le commencement, mais sans affectation. » Cette dernière remarque montre que Chénier avait conscience des périls où mène le goût de ce genre de figure, et qu'il avait peut-être le sentiment qu'il ne s'en était pas suffisamment gardé. En effet il abusait un peu des pointes

finales, spécialement dans les élégies, où il aime trop à « contredire le commencement », à ce point qu'il devient un peu monotone. Après avoir lu deux ou trois de ces pièces nous en avons assez de ce tour d'artiste, et lorsque nous le retrouvons encore de nouveau, nous en sommes choqués comme par une fadaise maniérée. Ces élégies commencent toutes en condamnant, en détestant l'infidèle, en jurant de rompre définitivement avee elle, — et finissent par une palinodie fondée sur ce que l'amour est invincible et tout-puissant. Telles sont les élégies qui commencent par « Reste, reste avec nous..., — Il n'est donc plus d'espoir..., — Ah des pleurs..., — Mais ne m'a-t-elle pas juré..., — Eh bien je le voulais : » cette dernière est d'ailleurs la plus courte, la plus artistique et la plus sincèrement émue parmi ces élégies amoureuses. Celle qui commence par « Non je ne l'aime plus » donne du moins quelque nouveauté à ce tour en se contentant de laisser soupçonner que les résultats de la résolution de l'amant seront les mêmes qu'à l'ordinaire ; tandis que la fin de l'élégie : « Allons, l'heure est venue » contient déjà cette pointe dans un tour inverse : le poète va voir sa belle le matin « plein d'amour et de joie et de tranquillité », et, ayant trouvé une déception amère, il se souvient avec regret de cet heureux état d'âme dans lequel il y était venu. La pointe est aussi employée dans les idylles : le nom de l'*Aveugle* n'est prononcé qu'à la fin de l'idylle, il est le mot final, pour faire d'autant plus d'impression.

Un fragment en prose projetant de raconter l'histoire de Pygmalion, finit avec ce vers tout fait : « Elle vit à la fois le ciel et son amant. » La Jeune Locrienne finit par une saillie un peu libertine. Nous avons mentionné cette série de bucoliques où les personnes découvrent quelque épitaphe mélancolique et en sont frappées, cette fin était familière et chère à Chénier : « Finir, dit-il, en représentant tous les jeunes gens frappés et attendris. » Dans cette même note il y a encore cette remarque : « Et là répéter mot par mot le vers qui, dans le commencement, désigne le lieu où danse cette jeune troupe. » Il aime surtout à répéter à la fin d'une pièce des paroles du commencement, il trahit ces tendances même dans les projets en prose, ainsi nous lisons dans l'un d'eux : « O cette vallée ! avec ses eaux, ses bois, ses cascades où je viens *l'attendre et la voir chaque jour*, je voudrais qu'à moi seul connue, du reste des humains elle fût ignorée. Dès qu'un autre berger... y arrive... j'ai peur qu'il ne vienne *l'attendre et la voir comme moi.* » Il faut remarquer que c'est Chénier lui-même qui souligne ici les mots. De même les vers suivants de l'idylle sur les colombes :

Sous leur tête mobile, un cou blanc, délicat,
Se plie et de la neige effacerait l'éclat.

Leur voix est pure et tendre, et leur âme innocente...,

sont répétées à la fin avec une très légère modifica-

tion. Le fragment où le poète se représente errant dans les montagnes, regardant les torrents, répète en pointe ces images sous la forme d'une métaphore spirituelle : la nature, dit le poète, l'inspire et il « ouvre enfin un passage aux flots de ses pensées, en torrents orageux dans son sein amassées. » — La recherche de la pointe peut se sentir, même dans la *Jeune Captive* qui finit, comme nous l'avons déjà dit, par un compliment indirect : « Comme elle, craindront de voir finir leurs jours ceux qui les passeront près d'elle. » La recherche des antithèses se fait voir dans les dialogues coupés du *Mendiant* ou des axiômes luttent, pour ainsi dire, entre eux et forment presque ce que les grammairiens nommaient jadis « stichométrie. » Elle se fait voir lorsque le poète, en voulant nous peindre sa douleur pendant l'absence de sa belle, montre *sa* harpe qui « se tait » sous « la voûte sonore, pleine de *sa* voix et le répétant encore. » — Quelquefois il arrive à Chénier d'exprimer une pensée bien simple en une série de contrastes recherchés. Ainsi, en voulant chanter la gloire du poète qui cultive à la fois l'élégie et l'épopée avec succès, il dit :

......heureux celui qu'une palme certaine
Attend victorieux dans l'une et l'autre arène.
Qui, tour à tour convive et de Gnide et des cieux
Des bras d'une maîtresse enlevé chez les Dieux
Ivre de volupté, s'enivre encore de gloire,
Et qui cher à Vénus et cher à la victoire
Ceint des lauriers du Pinde et des fleurs de Paphos,
Soupire l'élégie et chante les héros.



La pensée est traduite ici par des images antithétiques et se répète à la fin, toute nue, sous la forme d'une pointe. Faut-il indiquer ce goût du contraste même dans la peinture de l'extérieur des personnages ? Rappelons dans la *Liberté*, les deux bergers, dont le caractère différent est marqué, parce que l'un est blond, l'autre est brun. De plus, Chénier aime les contrastes physiques dans un seul personnage. Si Musset parle d'une « brune aux yeux bleus », lui de son côté, parle d'une « blanche aux yeux noirs », loue « sur de beaux yeux bleus une paupière noire », ou même il parle d'un « jeune homme aux yeux bleus, aux cheveux noirs. » On peut prévoir que ce poète, s'il lui arrive de mettre en parallèle des substantifs contraires, les relèvera encore par des adjectifs antithétiques et dira : « Des plus *sombres* ennuis *riants* consolateurs. »

La poésie antique, au moins celle que Chénier aimait et imitait, favorisait beaucoup cet élément de l'art de Chénier. Il emprunte à l'Anthologie la « jolie » épigramme sur la cigale dévorée par l'hirondelle, pour s'écrier avec le poète grec : « Faut-il voir tuer un chanteur par un autre chanteur » ? Nous avons mentionné plusieurs fois les vers où le contraste érigé par Théocrite, entre la nature et l'état de l'âme du poète est relevé avec tant de force ; ailleurs on lit cette indication à propos d'une épigramme de Théocrite : « Il faut traduire et rendre l'opposition des paroles ». Cependant c'étaient surtout les poètes latins qui of-

fraient beaucoup à notre poète à ce point de vue comme ils en offraient à toute la poésie contemporaine. Tibulle caractérisait sa crédulité d'amant avec une hyperbole fidèlement répétée par Chénier comme par Bertin :

TIBULLE :

Illis eriperes verbis mihi sidera cœli
Lucere, et puras fulminis esse vias....

BERTIN :

Avec ces mots dans la nuit la plus noire
Ton art divin me ferait voir les cieux...

CHÉNIER :

Avec de tels discours, ah ! tu m'aurais fait croire
Aux clartés du soleil dans la nuit la plus noire.

Il est impossible de contester que Chénier ait imité, même cette fois-ci, Tibulle, à travers l'imitation de Bertin qui change un peu la pensée du poète romain. « *Felix qui potuit præsenti flere puellæ* », écrit Properce, et Chénier en fait une antithèse en deux lignes :

Mais pleurer est amer pour une belle absente ,
Il n'est doux de pleurer qu'aux pieds de son amante.

Voici une antithèse même de Properce :

Aut in amore dolere volo aut audire dolentem ,
Sive meas lacrimas, sive videre tuas.....

imitée et développée par Chénier ;

Je veux pleurer moi-même ou voir couler ses larmes,
Accuser un outrage ou calmer un soupçon,
Et toujours pardonner ou demander pardon....

Il y a dans Chénier une gracieuse invocation à l'étoile: « Vesper-Phospore, cruel astre au matin, le soir astre si doux. » — Elle est fondée sur le double rôle de cette étoile et n'est qu'un amusement de l'esprit, se jouant en des contrastes, imité de Callimaque, de Méléagre et de Catulle. Des réminiscences de Catulle se trouvent souvent dans Chénier, surtout dans quelques tournures du style. « Le plaisir divin d'aimer et d'être aimé » rappelle ces paroles : « *Mutuis animis amant, amantur* » ; ce vers de l'élégie sur la lampe : « On aime un autre amant, aime une autre maîtresse», rappelle cet autre : « *Nunc jam illa non vult, tu quoque impotens noli* ». L'*Art d'aimer* conseille de ne pas éteindre « la cire lumineuse près d'une couche voluptueuse » , — « elle a tout vu la nuit, dès que le jour paraît, elle a tout oublié » ; Pétrone avait dit avec une brièveté plus frappante : « *Omnia nocte vident, nil cras meminere lucernœ.* » Ovide dit de sa belle :

Aut amet, aut faciat cur ego semper amem ;
Ah nimium volui, tantum patiatur amari.....

Bertin imite cette idée de la façon suivante :

Faites que dès ce soir on m'aime;
Ou si c'est trop, du moins que l'on se laisse aimer...

C'est aussi une pensée favorite de Chénier : « A se laisser aimer, à m'aimer, à m'entendre, » — « Qui m'écoute, ou qui m'aime, ou qui se laisse aimer. » Une tournure pareille est celle-ci : « Oubliant tout le monde et du monde oublié » qui rappelle Pope : « The world forgetting, by the world forget, » mais elle rappelle aussi Horace : « *Oblitus meorum, obliviscendus et illis.* » Horace dit ailleurs : « *Tecum vivere amem, tecum obeam libens.* » Lebrun désire de même « de vivre ou d'expirer » pour sa belle ; Chénier dit semblablement : « Avec toi voulait vivre et mourir avec toi. » Le vers : « Qui vivent tous pour elle et qui mourraient pour elle », même celui-ci du Jeune Malade : « Qui ne vit que pour toi, qui meurt abandonnée », en sont une légère modification. Virgile n'offrait pas moins d'antithèses à son disciple fidèle. Par exemple l'épigramme sur Médée dont le commencement discute cette question : qui fut plus coupable, cette « mère impie » ou « l'Amour inhumain, » est traduite de Virgile. — « On peut reprocher quelque subtilité à cette succession d'antithèses, écrit M. Becq de Fouquières, mais dans une églogue ce défaut disparaît, et donne même une valeur toute poétique aux chants du berger », ce qui veut dire que les antithèses de Virgile apparaissent encore plus factices dans cette imitation française. Virgile salue la « terre saturnienne » *(tellus saturnia)* comme « *magna parens frugum, magna virum* » ; — c'est de même que Chénier, salue la terre « où Saturne a trouvé le

repos » comme une « terre en moissons féconde et féconde en héros. » Le vers de Virgile : « *Idem amor exitium pecori pecorisque magistro* » se change dans Chénier en ce distique :

> Mais l'amour, l'amour seul est le pasteur suprême
> Du chien et des brebis et du pasteur lui-même.

L'antithèse de Virgile est ici encore embellie par un jeu de mots. — Voici un exemple de la manière dont Chénier rend même un Homère maniéré ; Homère fait dire à Odysseus : « Maintenant que le jeu terrible est fini entre nous, je choisis un autre but qu'aucun tireur n'a encore atteint... »; Chénier fait tenir ce langage à Ulysse (ce sont les noms latins qu'il emploie toujours) :

> Nous achevons un jeu lent et pénible,
> Princes, tentons un but plus neuf, plus accessible.

Une grande partie des répétitions est relevée par cette figure d'antithèse : « Aimant tous les humains, de tout le monde aimé, » tournure qui rappelle cette autre imitée d'Horace et de Pope : « Toujours trahi, toujours je me laisse trahir »—*Cf.* « relevé d'une chute, une chute m'attend ; — ivre de volupté, s'enivre encore de gloire ; — son amour de tant d'amour payé ; — leurs plaisirs sont bien doux et douces sont leurs peines ; — et feindre d'être un sot pour vivre avec des sots ; — tout embrasse mon sang, tout mon sang est amour ; — vit et respire, et tout semble

vivre par elle ; — tous aiment au printemps, et moi, j'aime toujours ; — je vais chercher la mort qui ne me cherchait pas, etc. » Cette tournure se retrouve même dans la prose de Chénier ; voici quelques phrases jetées à la hâte sur le papier comme des contrastes ingénieux qui venaient à l'esprit du poéte par hasard et que celui-ci ne voulait pas oublier : « Ils croyaient avoir secoué le joug de la servitude, mais ils se trompaient ; car ils n'avaient pas secoué celui du vice, » — « Furent gouvernés par des hommes dont la vie était un tissu de crimes et l'âme un tissu de vices. » Telles sont encore :

Comme eux j'ai pu vous plaire, et comme eux vous lasser;
De vous, comme eux encor, je pourrai me passer....
Qui toujours approuvant ce dont il fait l'usage,
Aimera la sagesse et ne sera point sage.

La belle élégie sur « Versailles » ne dédaigne pas non plus cette tournure : « L'instant où je l'ai vue, et l'instant où je dois la voir »; mais que cette tournure, si gracieuse ici et si affectée ailleurs, devient forte dans le chant du cygne :

Qui me connaissaient tous avant l'affreux message,
Mais qui ne me connaissent plus !

L'antithèse, si favorite à Chénier toujours, était ici la seule forme qui convînt à exprimer non pas un jeu artistique mais la vérité historique, un fait biographique. Mais pour voir dans tout son éclat l'art

de Chénier dans l'application de ces répétitions antithétiques, il faut l'admirer dans les strophes de la *Jeune Captive.* Voici un petit chef-d'œuvre dont le tissu, l'arrangement, accuse bien une main de maître :

Est-ce à moi de mourir ? Tranquille je m'endors,
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me vit dans tous les yeux,
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux
Ranime presque de la joie !

Que de delicatesse, que de charme, que d'esprit, que de pureté, et surtout que de sentiment !

Les répétitions, nous l'avons vu, sont rehaussées quelquefois par des gradations : celles-ci sont souvent prises parmi les antithèses : « Il ne reviendra pas, — sans doute il ne vit plus. Il vit, il vit encore. Il revient. » — « Vivre est te regarder, t'aimer et le dire. » On peut distinguer aussi des comparaisons gradatives et dégradatives faites sous la forme de répétition antithétique :

Et les fleurs du printemps et leurs riches couleurs,
Et mes belles amours plus belles que les flenrs.....
Soit les fleurs dont l'été ranime les couleurs,
Soit celles que seize ans, été plus doux encore,
Sur ta joue innocente ont l'art de faire éclore....
Errant dans cette nuit turbulente, orageuse,
Moins que ce triste cœur, noire et tumultueuse.....

Employer des comparaisons prises dans la nature et les appliquer de cette manière est le procédé constant de Chénier. Telle est : « Jusques à l'aube au teint

moins que le sien vermeil » vers qui se rapporte à la belle peinte par le poète *comme une ange au calme pur et frais dans son sommeil quoiqu'elle ait passé une nuit voluptueuse.* Une tournure pareille s'offre encore dans le vers suivant : « Tout est aimable et doux, et moins doux que ses yeux. » Ailleurs l'antithèse prend la forme de l'hyperbole, du *paradoxon* : « O lignes que sa main, que son cœur a tracées ; — la paix aguerrit seule mes pieuses morsures ; — est mort toute sa vie et n'a jamais vécu ; — c'est par ses vêtements qu'elle est nue à mes yeux ; — et de ses vêtements couverts et non voilée ; — de sa nudité seule embellie et parée (on voit que cette pensée était très chère à Chénier) ; Chaque heure m'est un jour, chaque jour une année ; — je ne sais que périr de naufrage en naufrage. » Et n'oublions pas surtout ce vers exquis : « Un silence confus qui demandait pardon », auquel se rattachent ces deux autres, non inférieurs :

Et tes flots qui brisent les vaisseaux
Sont, auprès de mon cœur, et calmes et tranquilles.

Boissonnade avait remarqué à propos du vers : « Essayons d'épuiser la source inépuisable », auquel on peut ajouter encore celui-ci : « Viens, viens y consoler ton âme inconsolable », que « cette opposition d'un verbe et de l'adjectif privatif est toujours d'un effet poétique, » il avait cité le vers fameux de Racine, il avait cité aussi Delille, qui chérissait cette

figure, et chez qui on retrouve même le vers de Chénier : « Peut jamais épuiser la source inépuisable. » — A propos du vers : « Le suit encore longtemps quand il a disparu », M. Becq de Fouquières lui-même remarque que c'est une hyperbole rabattue, usée déjà par Delille qui dit : « Quand je ne le vois plus, mon œil le suit encore. » Tel est encore dans Chénier ce vers : « Et l'écoutaient encore quand il ne chantait plus. » — Les antithèses ont été très aimées de la poésie précieuse au siècle précédent, et en effet il y en a de telles dans Chénier qui pourraient bien servir à remplacer les poèmes dont se moque Molière dans le *Misanthrope* ou dans les *Femmes savantes*. En voici un joli bouquet : « Le doux oubli de ces maux qu'on adore (cela entrerait bien dans le sonnet de M. Oronte) ; — et ne connaît d'amour que celui qu'elle inspire ; — toujours je suis libre et je sers ; — être libre pour moi n'est que changer de fers ; — regards féconds en douces impostures, pour qui les yeux n'ont point de suaves poisons ; — cruels et précieux souvenirs. Tous ses *paradoxa* sont trop spirituels. En voici encore :

Elle entendra mes pleurs, elle verra mes larmes,
Et dans ses yeux divins, pleins de grâces, de charmes,
Le sourire ou la haine, arbitres de mon sort
Vont ou me pardonner ou prononcer ma mort....
Votre cœur est cruel, bien que vos yeux soient doux,
Et je vous aimais trop pour être aimé de vous.....

Il faut remarquer que ces deux dernières lignes si

jolies, du reste, sont les seuls vers d'un projet en prose.

> Mais présente, à ses pieds m'attendent les rigueurs,
> Et pour des songes vains de réelles douleurs....

Notre lecteur se souviendra ici peut-être de Térence qui dit : « *Cum milite isto praesens ut sies*, » traduit par Chénier : « Présente au milieu d'eux, sois seule, sois absente » ; Chénier en traduisant ici ces mots : « *dies noctesque me ames* », « je veux que nuit et jour tu m'aimes », intercale cette tournure : « nuit et jour, hélas ! je me tourmente. » L'antithèse de Térence se retourne encore dans une élégie à Fanny :

> Que, loin de moi, ton cœur soit plein de ma présence ;
> Comme, dans ton absence,
> Ton aspect bien-aimé m'est présent en tous lieux.

Des vers tout à fait précieux sont aussi les suivants :

> Votre bouche dit non, votre voix et vos yeux
> Disent un mot plus doux et le disent bien mieux ;
> Craignant de vous livrer, craignant de vous défendre,
> Vous ne m'accordez rien et vous me laissez tout prendre.
> La molle résistance, aux timides refus,
> Est pour un cœur sensible une faveur de plus.

Qu'il nous soit permis encore de citer la jolie chanson de *Measure for Measure* et l'imitation précieuse de Chénier, tout en mentionnant aussi l'imitation de la chanson d'Ophélie dans « *Belle de Scio* » :

Non, laisse-moi, retiens ces discours caressants ,
Ces sourires trompeurs autant que séduisants ,
Et ces yeux si divins quand ils font des blessures ,
Ces lèvres tant de fois si doucement parjures ,
Et ce baiser si doux, mais souvent inhumain,
Sceau d'un amour constant, scellé souvent en vain.

Est-ce imiter l'euphuisme de Shakspeare à la manière grecque ou à la manière précieuse de l'ancien régime ? Qu'est devenue ici la grâce lyrique de Shakspeare ? Mais il ne faut pas être injuste. Rien n'était jamais plus éloigné de la poésie française que la poésie lyrique de ces comédies, cette expression suprême de l'humour capricieux. Il faut même rendre cette justice à Chénier que ces moyens de son art dont nous venons de parler, ainsi que tous les autres, servent souvent le mieux possible ses inspirations les plus heureuses. Ainsi par exemple les antithèses se retrouvent même dans l'ode vraiment sublime à Charlotte Corday où elles ne servent plus la mignardise, mais le pathétique :

Te baigner dans le sang fut tes seules délices,
Baigne-toi dans le tien et reconnais des dieux....
Quand un brigand, vengeur de ce brigand farouche...
Leur apprit qu'en effet, tout puissant qu'est le crime ,
Qui renonce à la vie, est plus puissant que lui......
Notre immortel opprobre y vit avec ta gloire. etc.

X

Langue et versification

Chénier prétend que, tandis que la langue italienne n'a que la grâce et la douceur, le français peut se vanter « à la fois » de la grâce et de la fierté. En appelant à la langue de Lebrun, qu'il nomme à la première place, à celle de Racine, de Boileau, de Rousseau, de Buffon et de Montesquieu, il condamne vivement tous ceux qui veulent cacher leur propre impuissance en disant que c'est « ce langage français si faible en ses couleurs, si froid et si timide », qui les a contraints « d'être lourds, gauches, plats, insipides », ne sachant pas que cette même langue est chez les écrivains nommés plus haut « douce, rapide, abondante, magnifique, nerveuse » et se teint, se trempe « de leurs couleurs fécondes. » A un vrai poète c'est avec l'inspiration et en même temps qu'elle, que viennent « les images, les mots que le génie inspire, un langage imprévu, les tours impétueux, inattendus, nouveaux, l'expression de flammes aux magiques tableaux qu'a trempés la nature en ses couleurs

fertiles. » Ces pensées de l'*Invention* sont répétées dans un fragment de l'*Hermès* : « Les mots révèlent la peinture de tous nos sentiments, ils dissèquent et étalent la moindre de nos pensées comme un prisme fait avec les couleurs. » Tout cela se rapporte au style pris dans un sens plus haut et pris aussi dans le sens grammatical. — Pour ce qui est du premier sens, nous n'oserions vouloir l'examiner. Ce serait trop de hardiesse de la part d'un étranger. Nous nous bornons donc à observer que le style de Chénier fut jugé assez sévèrement lors de sa première apparition. « Quand son style fléchit, disait Lemercier, devient obscur, froid ou gêné, le reproche qu'il mérite, ne tombe que sur des imitations imparfaites, de Tibulle, de Properce ou d'Ovide, ornements d'emprunts qu'il mêle très mal à propos à ses richesses propres. Dès lors son goût vacille et laisse apercevoir en ses faiblesses de diction qu'il était loin de posséder toutes les ressources de son art. » Voilà spécialement pour les élégies. Raynouard disait dans un jugement plus général : « Je ne dirai qu'un mot sur les formes de style, sur les imperfections par lesquelles André Chénier a cru donner à ses compositions un caractère plus poétique. En général il n'a pas été heureux, ou, pour mieux dire, quand il n'a pas réussi, on s'en aperçoit très aisément. » M. Becq de Fouquières, lui-même, doit souvent reconnaître dans Chénier « des vers mal construits, d'expressions tourmentées, beaucoup de tours et d'expressions fai-

bles ». Pour excuser celles-ci, il est disposé à les attribuer à la jeunesse du poète, comme Planche attribuait aussi à des hésitations de débutant, les emphases et les fautes de goût du *Jeu de paume*.

Reste à dire quelque chose sur la langue de Chénier, considérée au point de vue grammatical. Ce serait d'ailleurs affaire de linguiste; mais comme c'est aussi dans la langue qu'apparaissent les tendances archéologiques de Chénier, il ne sera pas superflu d'y jeter un coup-d'œil en se laissant guider par l'autorité si considérable de M. Becq de Fouquières. « Il n'y a pas, dit celui-ci, dans toutes ses œuvres un seul néologisme. L'emploi des mots nouveaux était un défaut qu'il blâmait beaucoup dans Mirabeau. Il se trompe rarement dans l'emploi d'un mot; il en connaît la portée, la valeur, non-seulement dans l'usage accoutumé, mais encore à l'origine. Il aime à redonner à un mot son sens primitif, souvent oublié par le sens figuré, et à lui rendre tous les sens qu'il avait en passant de la langue latine dans la nôtre et que nos vieux écrivains lui avaient conservés »; ajoutons comme l'a fait souvent un Racine, par exemple.

Des hellénismes il y en a peu dans le vocabulaire de Chénier, du moins à voir les notes de M. Becq de Fouquières. Tel est par exemple le mot « sein » appliqué dans le sens grec non seulement à la femme, mais même aux animaux, c'est-à-dire signifiant mamelle; tel est encore « l'élève » employé, contraire-

ment à l'habitude de la langue française, dans le sens du « nourrisson. » Ailleurs il y a des hellénismes qui peuvent être aussi bien appelés des latinismes ; tels sont trésor dans le sens d'amas (trésor de misère), tapis dans le sens de couverture etc. — Mais ce sont les latinismes proprement dits qu'on peut le plus souvent trouver dans Chénier. Ils sont en nombre incomparablement plus grand que les hellénismes : *négliger* la décence, *artisan* de trouble, *nourrir* ses yeux, derniers Africains (expression employée déjà par Voltaire — *Ultima Africa*), l'onde maritime (pour marine) l'ongle (le sabot des chevaux), indulgent (complaisant — *nourrice indulgente, trésor indulgent*, à savoir le lait de la brebis que celle-ci offre volontiers). — Des expressions métaphoriques latines sont encore : vendange (raisin — Bacchus au front ceint de vendange. Virgile), pur (clair et vif — foyer pur) ; la conscience ignorante du crime ; « expression latine » dit Chénier dans ses notes sur Malherbe, « dont notre langue a été enrichie par l'usage heureux qu'en a fait Despréaux. » De même il loue le mot « fatal » employé « dans le vrai sens du latin ; on ne l'emploie plus ainsi, c'est une richesse véritable. » Notons encore ceux-ci : dépendre d'un lien (y être attaché), fugitif des neuf sœurs (Lebrun, Rousseau de même), mêler des couleurs (réunir) imbécile (faible — chez Corneille aussi) ; vague (errant — employé pour les personnes comme dans Ronsard) ; sourcilleux (présomptueux, dans l'étymo-

logie latine du mot.) — Dans l'*Amérique* il voulait essayer la « hardiesse », tentée du reste, ailleurs, « d'employer le mot hiver dans le sens de tempête comme chez les anciens Hiems, Χειμων ». Mais il ne se contenta pas seulement des mots, il imitait les tournures mêmes de la langue latine. « Tournure latine, claire et précise, dit-il quelque part ; je ne crois pas qu'on l'eût encore transportée en français. » En écrivant ce vers : « Lier à ses ormeaux la vigne paresseuse », il remarque : « J'ai voulu prendre aux Latins leur *suis* qui fait un effet si élégant dans leurs poésies. » — Une tournure très fréquente dans Chénier est l'emploi de la préposition *à* d'une manière latine : tendre les mains à la prière (*ad precandum*), ouvrir la bouche à répondre, à des chants etc., tournure condamnée jadis par Voltaire.

Un étranger peut être un peu surpris de ce que le savant éditeur que nous suivons pas à pas, ait relevé encore comme des tournures grecques ces expressions : mon affront (le pronom, nous disent les notes de l'édition critique, donne ici un sens passif au substantif comme dans le grec), à cet aveugle, au lieu de à moi aveugle, tournure très familière à toutes les langues modernes, tandis que, quant à la première expression, un étranger croirait que l'emploi du pronom était indifférent, l'affront étant un mot d'une signification aussi bien passive qu'active. — Chénier se prescrit quelquefois des « tournures antiques » de la langue française « qu'il faut employer. » Des

tournures de cette espèce sont : nonchalant lié avec la préposition « *de* » à la manière des siècles précédents ; l'accord du participe présent comme adjectif verbal (nymphe dansante) contesté par Raynouard, mais employé par Racine ; la réunion de « *l'on* » et des pronoms de première ou seconde personne, si fréquente dans les classiques du XVIIe siècle etc. — Il y a même des mots pris dans leurs sens vieilli, tels sont : reliques pour cendres (Racine), aujourd'hui entièrement ressuscité par l'école romantique, et dont Chénier disait : « Ce mot de reliques est beau et sonore ; de plus, employé rarement, il est encore tout neuf, c'est pourquoi il ne faut point qu'il soit perdu pour notre poésie » ; ennui (peine, chagrin) soins (soucis — Lafontaine), adresse (ruse — Racine), flétrir comme verbe neutre (Malherbe) etc. — Il est curieux de noter qu'il donne au mot « brave » le sens italien : hardi.

Quant aux fautes grammaticales, cela ne nous regarde point. Que Chénier ait dit « rien » au lieu de « ne rien », « personne » au lieu de « ne personne », qu'il y ait dans ses vers des ellipses, des confusions des pronoms, des fautes de logique, que les phrases soient quelquefois incomplètes, etc. ; tout cela intéresse exclusivement le grammairien. Chénier lui-même avait commis par principe ces négligences. Il voulait être novateur même dans la langue ; c'est pour cela qu'il écrit dans une note : « Les grammairiens, hommes dont les travaux sont très utiles lors-

qu'ils se bornent à expliquer les lois du langage et *qu'ils n'ont pas la prétentîon de les fixer.* »

Mais n'insistons pas. Voyons plutôt la versification de Chénier, point essentiel dans l'art de Chénier, et la question la plus technique de l'art d'un poète, mais qui n'en est pas moins un élément de l'art poétique. Jusqu'à quel point notre poète a été préoccupé de la question du mètre, on peut le voir par une note relative à ses poésies dramatiques, où il s'efforce à établir les mètres différents propres aux genres différents dans l'antiquité; il s'était fait outre cela toute une petite statistique sur les mètres grecs. Sa versification fut aussi attaquée par les premiers critiques. Agité du désir d'innover partout, écrivait la *Revue encyclopédique* en 1819, il tourmente quelquefois ses périodes et multiplie les césures; supprimant les articles et les liaisons grammaticales du langage, il rompt ses vers par de brusques emjambements, les obscurcit et les embarasse de trop d'incises. » Cette accusatiou contient en même temps les mérites de la versification de Chénier. Sans doute il y a beaucoup de fautes dans les vers de Chénier; M. Becq de Fouquières, qui avait assez de patience et de dévouement à Chénier pour faire ce travail, ayant examiné ses vers un à un, constate souvent des fautes, ainsi dans les deux dernières lignes d'*Hylas* où « se rencontrent une expression vulgaire, un changement bizarre de construction et un hiatus », — dans le dernier vers de la *Jeune Tarentine* lequel « est mal

construit ; les césures ne sont pas heureusement placées », — et dans plusieurs vers du fragment sur l'enlèvement d'Europe. Mais aussi que de fois n'a-t-il pas occasion de louer, « d'admirer la coupe savante », l'inversion hardie et heureuse « nécessitée par la mesure du vers. » M. Becq de Fouquières, citant les vers de Voltaire où il est dit que la césure « plaît souvent en rompant la mesure », ajoute que c'est justement dans la césure qu'est le principal point de l'innovation de Chénier. « En rompant la mesure, dit-il, Chénier fit une révolution dans l'art et légitima les poétiques efforts du seizième siècle. C'est dans cette voie de complète liberté que le dix-neuvième siècle a suivi le jeune maître. Jusqu'alors la science de la prose avait dépassé celle de la poésie. Le vers d'André Chénier et le vers moderne, plus savant encore, ont des secrets inconnus à la prose la plus concise et la plus serrée. » N'oublions pas de mentionner encore une autre hardiesse condamnée en 1819, mais que l'école romantique, s'occupant surtout d'innovations techniques, se plaisait à regarder comme un point essentiel, comme celui par où Chénier se rapprochait le plus d'elle ; nous voulons dire l'enjambement. L'enjambement, sans doute, n'est point inconnu même au siècle précédent, mais c'est principalement Chénier qui en osait faire un usage plus fréquent, plus hardi. Tout le monde connaît le fameux endroit du « Jeu de paume », où l'enjambement saute jusque dans la strophe suivante donnant

ainsi exemple aux plus grandes hardiesses des Hugo et des Gautier. — Cependant il faut avouer que malgré ces innovations, ces hardiesses dans la césure, dans l'enjambement, on ne trouve pas dans Chénier toute la variété de mètres que l'on aurait attendue. De bonne heure il avait noté, pour son usage, comme nous l'avons dit, trente-huit genres de métrique grecque ; cependant il n'y a qu'un seul mètre prédominant dans Chénier, notamment dans la première période de sa carrière, c'est l'alexandrin aux rimes suivies, trop rarement aux rimes croisées. C'est le mètre constant des idylles, des élégies, des grands poèmes. Ce n'est que plus tard, à l'époque où la révolution éclate, où Fanny inspire au poète un nouvel amour, où le vengeur de la liberté est jeté dans la prison, que ce mètre se change et qu'on trouve la variété désirée de toutes sortes de strophes lyriques, de « grandes phrases musicales », des « périodes poétiques superbes », comme le dit M. Scherer. Ce changement seul pourrait prouver que le poète est devenu plus lyrique. Néanmoins que Chénier chante en des alexandrins, ou en des stances, ou même dans le mètre d'Archiloque et d'Horace, renouvelé plus tard par Hugo et par Barbier, ce qui nous intéresse, ce qui frappe avant tout les lecteurs, surtout les lecteurs étrangers, c'est l'harmonie mélodieuse obtenue souvent sans doute par un travail assidu, mais qui est une digne rivale de celle de Racine, et qui ne fut point surpassée plus tard par les ravissantes phrases

musicales des *Méditations* »; c'est le rhythme sonore et soutenu dont la cadence nous berce dans une mélancolie irrésistible, ou devient véhémente, pleine de fougue, d'énergie; de sorte que si l'harmonie, la mélodie est le point le plus essentiel de l'art de la versification, on peut dire que Chénier est, même en ce point, l'un des plus grands artistes de la poésie française.

CONCLUSION

La sœur de Fanny parle d'un homme « à la fois rempli de charme et fort laid, avec de gros traits et une tête énorme.» — Lacretelle parle du même homme vu à la tribuue des Feuillants, en ces termes : « Ses traits fortement prononcés, sa taille athlétique sans être haute, son teint basané, ses yeux ardents, fortifiaient, illuminaient sa parole. » — L'écrou officiel du tribunal révolutionnaire décrit le même personnage, dans son procès-verbal, comme un homme « au visage carré, au front large » ; il avait les narines ouvertes, qui indiquaient bien, comme le disait Brizeux en 1830, « le tempérament passionné et sensuel du poète. »

C'est la figure d'André Chénier qui se drèsse encore une dernière fois devant nos yeux, en ce moment, lorsque nous allons prendre congé de lui, après nous être occupés de lui si longtemps. C'est le personnage qui nous apparaît au milieu d'une famille curieuse et nombreuse venue à Paris de l'orient, amenant une véritable « Grecque » dans la mère de famille. Le père

de famille vit en Afrique, en qualité de diplomate, l'un des fils suit la même carrière, les trois autres essaient la carrière militairc, mais deux reviennent au sein de la famille pour s'y consacrer à des projets littéraires. C'est ce personnage que nous apercevons au milieu des folles orgies de Grimod de la Reynière, dans les « festins secrets » de Camille, dans les « studieux loisirs » de la solitude, livré à l'amour ou plutôt à la volupté, ayant des amitiés chaleureuses et constantes ; malade, en voyage vers le midi, puis de retour, plus malade encore, à Paris. C'est ce personnage que nous voyons ensuite en Angleterre, comme secrétaire d'ambassade, se sentant exilé, malheureux, et se consolant avec les beaux-arts ou même avec les modèles des ateliers. C'est lui que nous voyons de nouveau à Paris, saluant avec ivresse l'aurore de la liberté, bientôt élevant une voix alarmée et bonne conseillère, tantôt luttant ardemment et héroïquement contre les jacobins, tantôt se retirant, l'âme indignée, à Versailles; là trouvant l'art sentimental, revoyant ses vers en vue d'une publication prochaine ; et enfin emprisonné, attendant la mort à tout instant, rempli d'une amertume généreuse contre les vices du temps, désirant mourir, souriant aux rayons d'un dernier amour, et gravissant les degrés de la guillotine à 32 ans.

Quelle vie agitée, commençant à la fin de l'ancien régime et finissant au milieu de la Terreur! Si jamais poète a mérité d'être idéalisé par une mort précoce et

héroïque, c'est celui-ci ! — Quelle vie fragmentaire et inachevée, pouvons-nous aussi nous écrier. Mais alors comment osez-vous, nous demande-t-on, risquer un jugement général et définitif sur l'œuvre littéraire de ce poète qui n'a rien publié — ou presque rien — de son vivant et dont les ouvrages sont restés la plupart à l'état de fragment, et même de projet ? Cependant Heine avait raison en disant qu'il importe peu que les ouvrages pris séparément fussent restés à l'état de fragment, pourvu qu'ils forment dans leur totalité une œuvre entière. Notre hardiesse téméraire peut donc être justifiée, puisque Chénier était comme poète une individualité fortement accusée. On peut découvrir chez lui des traits constants et généraux, caractérisés d'une manière saillante et apparaissant très vivement même dans les projets les plus inachevés, même dans ces lignes solitaires, sortes de rognures de l'atelier du poète. Ses traits apparaissent dans les créations de toutes les époques, quoiqu'une marche progressive ne puisse être méconnue des premières élégies jusqu'au chant du cygne; ils sont aussi bien reconnaissables dans la première période de la carrière poétique de Chénier que dans la seconde, et, eût-il vécu plus longtemps, il ne les aurait jamais complètement dépouillés. Passons donc en une revue finale et courte ces traits en résumant l'essence de nos examens.

Les littératures étrangères sont à cette époque à un degré d'élévation auquel la littérature, la poésie

française peut à peine être comparée. La seconde moitié du XVIIIe siècle ne produit plus en France des génies dont l'influence puisse être comparée à celle d'un Voltaire ou d'un Rousseau, quoique nous y trouvions Diderot fondant le drame moderne d'après les modèles anglais, et Beaumarchais, homme de lettres à ses heures de loisir, qui crée des chefs-d'œuvre dans la comédie d'intrigue, et, seul à cette époque, représente glorieusement l'esprit gaulois. En Angleterre la poésie antique se rattachant à Pope s'éteint déjà irrévocablement en ce temps; Cooper et Burns vont créer une nouvelle poésie nationale et populaire qui sera la poésie du XIXe siècle. En Allemagne l'année où meurt Chénier est celle qui réunit Schiller à Gœthe, et rapproche ces deux hommes, créateurs déjà d'une longue série de chefs-d'œuvre dans lesquels la poésie classique atteint sa plus belle floraison. C'est là, en quelque sorte, l'esprit et l'art de la poésie du siècle de Louis XIV apparaissant dans une édition plus moderne, et allemande, avant de disparaître définitivement, et finissant par donner naissance à la poésie romantique dont les principaux représentants s'élèvent déjà. — En France l'antiquité devient de nouveau à la mode; elle produit une espèce de renaissance; le classicisme revient en faveur dans la vie sociale même, dans les objets de luxe, dans la façon d'habiller, de coiffer; il provoque dans la peinture une réformation qui aura une bien longue durée. Ce classicisme se retrouve au barreau;

il lutte sur la scène victorieusement contre la comédie réaliste dite larmoyante, en renouvelant les tirades, la rhétorique de Voltaire et les remplissant d'idées, d'allusions actuelles. On s'efforce surtout à cultiver le classicisme dans les genres lyriques, trop négligés par le grand siècle, on veut être à tout prix lyrique; les odes, les élégies, les idylles abondent; on veut être aussi un poète savant et descriptif à la manière des Georgiques et des « De rerum natura», et partout s'élèvent des émules de Virgile et de Lucrèce. —Voilà les genres cultivés aussi par Chénier, le poète le plus grand, le plus vrai de cette école et l'un des plus grands poètes de la France. Si l'on cherche dans Chénier un genre poétique qui ne soit propre qu'à lui, qui soit sa spécialité, on ne pourra en trouver d'autre — si nous ne nous trompons — que la comédie aristophanesque, où l'on surprend quelques traces de l'esprit gaulois, dont Chénier est d'ailleurs si dépourvu. Les Iambes, ces poésies magnifiques, formant une fin d'existence poétique si glorieuse et qui permettent de rêver pour le poète, si la mort ne l'avait traversé, la plus éclatante des destinées littéraires, sont aussi un genre nouveau, mais nouveau seulement pour l'époque qui, plus tard, découvrira Chénier; et non pas créé par Chénier; car c'était le genre commun à plusieurs poètes contemporains qui faisaient des « chants de prison. » Il est vrai que ce genre trouve son plus illustre représentant dans Chénier, qui, par cette raison, peut en être regardé après tout comme le créateur.

Et comme Chénier cultive les genres favoris et communs à son époque, il y montre le même esprit que toute la poésie contemporaine, tout en prétendant être plus antique, ou même seul antique. Il cherche comme toute son époque, dans la poésie antique surtout ce qui convient au goût, à l'esprit du siècle ; il l'imite à la façon de ses contemporains, et comme ceux-ci, il choisit pour objet d'imitation les poètes décadents, les Alexandrins et les Romains, en y ajoutant ce qui se rapprochait de l'Alexandrinisme, (tant alexandrin que latin) dans la poésie anglaise ou allemande, italienne même, et même biblique. Résumons point par point ce que nous avons observé à cet égard.

En ce qui regarde spécialement les idées de Chénier, nous ne devons pas passer sous silence, quelque rapide que soit ce résumé-ci, que Chénier est un partisan très fervent du principe de la modernité dans la poésie, il développe et explique la nécessité de ce principe mieux que Lamotte ne le savait faire. Dans ses poésies il nous apparaît comme le poète du règne de l'*Encyclopédie*, il est un poète scientifique qui se promet d'écrire de vastes encyclopédies en vers embrassant la totalité des connaissances humaines. En même temps il nous apparaît comme un poète chrétien, qui sous l'influence des épiques allemands d'abord, ensuite sous celle de Milton même, veut régéner la poésie épique contemporaine et tente d'y introduire ce *merveilleux* chrétien et surtout

cette inspiration chrétienne dont la réalisation fut réservée à Châteaubriand par les destins plus heureux. Enfin Chénier nous apparaît comme un poète politique de la plus grande *actualité* possible, saluant l'aurore de la liberté, élevant sa voix bonne conseillère et à la fin fouaillant les vices de la révolution dégénérée; ce sont là les seuls de ses vers qu'il se hâte à imprimer.

Mais passons à l'examen des sentiments, qui nous devait principalement occuper dans l'étude d'un poète.

La poésie de Chénier est éminemment sensuelle. Ses premières élégies sont consacrées à la volupté comme celles de Parny et de Bertin d'après qui il imite Ovide, Properce, Tibulle, en refaisant aussi un nouvel *Art d'amour* à la manière de Gentil-Bernard. On peut constater qu'après avoir imité les Romains, surtout d'après et à travers Bertin, et en les modernisant encore plus, il imite, un peu à travers Parny, les situations voluptueuses, modernes par excellence et françaises, mises à la mode par la *Nouvelle Héloïse ;* et il chante les « festins secrets, » les orgies que chantait avant lui Bertin. Chénier ne veut pas et ne doit pas être regardé comme moins voluptueux que son époque; l'unique différence est qu'il veut être et qu'il est encore plus délicat, plus raffiné dans son libertinage élégant, ou, comme il dit, « tendrement voluptueux. » De plus, on doit avouer qu'il retombe, quoique très rarement, dans les grossièretés du siècle, de sorte qu'il lui arrive de ne pas s'élever

autant au-dessus de Parny et de Bertin que ceux-ci s'élevaient au-dessus des poésies luxurieuses et des romans de l'époque. Selon l'habitude des autres poètes il abjure ensuite à son tour le sensualisme comme les égarements de sa jeunesse, lorsque son âge mûr s'approche, et surtout lorsque la révolution éclate; mais il n'y renonce jamais complètement. En Angleterre, quoique tourmenté par l'exil et les bruits révolutionnaires de son pays, il s'abandonne à un érotisme brulant; et même plus tard, en chantant Fanny dans des élégies d'une sentimentalité exquise, les expressions sinon les pensées impures lui reviennent quelquefois sous la plume.

La sentimentalité, ce trait non moins général du siècle, apparaît dans Chénier, comme dans ses contemperains, souvent associé au sensualisme. Il y apparaît surtout distinctement et développé à un degré très remarquable. Chénier appréciait Théocrite, Sapho et Homère même, avec Tibulle et Virgile, comme des poètes sensibles; il aimait ou même il imitait Pétrarque, Ossian, Richardson, Rousseau, Gessner, et même Mme de Montolieu. Ses idylles sont pleines de pleurs, de sensiblerie larmoyante, quoiqu'il ait eu assez de goût pour sortir des fadaises monotones des Léonard et des Berquin. Son thème favori est la mort prématurée, qu'il chante dans toute une série d'idylles, thème assez général et humain à toutes les époques, mais qui était pour cette époque prompte aux soupirs et aux pleurs une inépuisable

source de larmes. Chénier s'efforçait à épuiser tous les charmes possibles de ce thème ; il cherchait des sujets analogues dans ses expériences personnelles, dans son imagination, dans la première gravure venue, dans Properce, et surtout dans l'Anthologie. Il rendait les poètes antiques encore plus sentimentaux, en les imitant ; il énervait même un Racine, qu'il imitait en le dépouillant de tout le pathétique d'une passion entraînante, et véhémente, et en en développant d'autant plus le côté tendre. C'est surtout dans l'élégie que ce penchant de Chénier se montre d'une manière encore plus saillante, l'élégie étant consacrée officiellement déjà, par Boileau, à la sensiblerie. Avec les autres élégiagues de son temps, d'ailleurs plus harmonieux, plus pur et même plus ému que ceux-ci, il se complaît beaucoup dans l'idée de mort toujours prochaine, de la fragilité humaine, qui lui inspire souvent des accents d'un charme irrésistible, précusseurs des « *Méditations.* » L'amour et l'amitié lui arrachent aussi beaucoup de soupirs, de pleurs ; l'amitié est chez lui, comme dans toute la poésie du siècle, l'objet d'une exaltation un peu forcée, et dans ses plaintes amoureuses il répète la poésie antique qu'il rend larmoyante selon le goût de l'ancien régime. Vers la fin de sa vie, (c'est-à-dire au commencement de son âge mûr) il fait entendre les accents d'une mélancolie grave, s'occupant beaucoup de l'idée du suicide, devenant mécontent des hommes, des conditions sociales et politiques, mais retournant,

épris de Fanny, à une sensibilité plus subtile que jamais.

Dans le sensuel comme dans le sentimental on ne peut manquer d'apercevoir les signes d'une mignardise qui perce toujours. Chénier malgré ses efforts très prononcés, ne pouvait, ne savait pas se soustraire à ce « faux goût » de son temps, si souvent et si fortement condamné d'ailleurs par lui. Ce libertin de l'ancien régime est très raffiné dans sa galanterie voluptueuse arrangée selon les règles d'un art d'amour. Dans ses idylles il distille même d'un Théocrite un sensualisme piquant; ses bergers et ses bergères appartiennent à la société de Grimod de la Reynière, cherchant avec quelques réminiscences de l'antiquité une volupté pimentée, dénaturée même en son raffinement excessif. La mignardise de sa sentimentalité doit sauter aux yeux déjà par cet abus de l'idée d'une mort prématurée intercalée dans l'imitation de l'Anthologie, même là où le poète alexandrin ne parle que d'un vieillard mort; elle saute aux yeux lorsque Chénier chante les délices d'une retraite amoureuse, imitant Tibulle à travers Bertin ou plutôt à travers Léonard, et renchérissant sur tous, devenant plus factice que tous. — Dans les élégies à Fanny qui marquent le commencement d'une époque plus lyrique, le poète va jusqu'à l'excès dans la préciosité sentimentale, employant les lieux-communs usés d'une sentimentalité affectée, en y ajoutant cette complaisance coquette dans l'idée d'une mort imminente, complai-

sance dont l'écho se retrouve encore dans la mélodieuse élégie sur la « *Jeune Captive.* » — Il faut penser aussi à ce pseudo-Chénier que la légende s'est faite, à cet autre Millevoye, à ce poète blond, naïf et mort à fleur de l'âge. Mais la mignardise de Chénier nous devient évidente surtout si nous pensons à l'influence de Gessner. Nous avons mentionné que le grand art, l'inspiration épique, manquent à Chénier comme ils manquent à la décadence antique : *Hermès* et l'*Amérique*, étant des encyclopédies poétiques, ne sont pas des preuves contre cette assertion, encore moins l'idylle biblique de *Suzanne*, qui montre, même à l'état de projet où elle est restée, que le poète voulait la rendre « piquante » par plusieurs éléments d'une « grâce mignarde et affectée », comme il le dit lui-même. Même en chantant Homère, Chénier ne s'élève qu'à l'art d'un Théocrite, ou plutôt d'un Virgile, puisque celui-ci convient mieux, étant plus gracieux et moins fort. Il est donc naturel qu'il ait beaucoup goûté les mièvreries de l'antiquité surtout dans l'édition affadie de Gessner. Sa poésie est pleine, comme celle de ses contemporains, des fadaises mythologiques du monde idyllique de Gessner, surtout de ces amourettes conventionnelles donnant lieu à tant de jeux poétiques. Il emprunte à Gessner les figures d'enfants, rappelant chez lui les « petits hommes » factices et sans naïveté de l'ancien régime, et qui sont peints avec toute la grâce recherchée du poète allemand : les idylles d'enfants servent chez lui quelque-

fois à peindre des gentillesses liliputiennes où il faisait entrer aussi tout ce qu'il pouvait découvrir de mièvreries subtiles dans les pièces les plus mignardes de l'Anthologie. Si l'on veut chercher le plus grand poète, le seul poète de l'école gessnérienne qui en a éternisé les élements dans la poésie, c'est dans Chénier que l'on trouvera ce poète. Quel écrivain stérile en sa prose maniérée que ce pauvre Gessner lui-même auprès de lui! Quels imitateurs sans talent de cet écrivain sans talent, que les Berquins, les Leonards! On peut dire que c'est Chénier qui crée le gessnérisme dans la poésie, puisque c'est lui qui le rend poétique. Il est vrai sans doute que Chénier ne sut pas se maintenir toujours à la même hauteur. Il se plongeait tellement dans la poésie gessnérienne qu'il a plusieurs « idylles » qui semblent être écrites par n'importe lequel de ces fabriquants d'afféteries si communs au XVIIIe siècle.—Mais en lisant ces quelques pièces malheureuses il faut se souvenir que ce même Chénier sut plus tard trouver des accents vigoureux et mâles en glorifiant la liberté et surtout en châtiant les démagogues féroces au pied même de l'échafaud. Dans ces occasions-ci, il devint d'un réalisme hardi, d'une grossièreté presque choquante par l'amertume de son sarcasme, quoique les échos, les images d'une poésie antérieure lui reviennent encore toujours dans la mémoire; il devient surtout d'un pathétique sublime, et si entraînant que rien ne lui est comparable dans la poésie française

antérieure, excepté les scènes les plus violentes de Racine, et qu'il surpasse, dans la profondeur, dans la sincérité de l'émotion, même les accents les plus vigoureux d'un Victor Hugo.

Nous avons fini l'étude des idées et des sentiments du poète par l'examen du sentiment de la nature. Ce sentiment était, comme on peut s'en convaincre chez M. Boissier, aussi raffiné au temps des Ptolomées et des Césars romains qu'au temps des Louis. Partout les mêmes jardins taillés et retaillés, le même faux esprit idyllique et la même prédominance du genre dit poésie descriptive. Chénier n'a pas un autre sentiment de la nature. Il veut habiter la campagne comme jadis Tibulle et comme à son époque Bertin et Léonard, à la façon d'un habitant de ville retiré avec sa maîtresse; il veut habiter la campagne avec quelque réminiscence de la misanthropie de Rousseau, désirant, tout en restant « citadin » et homme de lettres, devenir un berger pour mener une vie tranquille, et par suite heureuse. Il intitule ses personnages bergers et bergères selon le langage conventionnel; il parle aussi de soi-même comme d'un berger. Le décor de cette mascarade est naturellement la nature peinte par la poésie descriptive et surtout le paysage gessnérien, ce « riant séjour » si cher aussi aux Bertin et aux Léonard et dont les gentillesses, les grâces d'un coloris doucereux, à la Watteau et à la Boucher, n'ont rien de commun avec le ciel serein et vaste de la Grèce. Ce genre de paysage

apparaît même dans les dernières poésies de Chénier avec ses couleurs rose mate: c'est de ces couleurs qu'il peint Versailles abandonné, en rappelant les descriptions de Bertin. Les souvenirs des mièvreries de la nature lui reviennent dans la mémoire sous forme d'images, et de comparaisons dans les *Iambes* et dans l'élégie sur la *Jeune Captive*. Le sentiment de la nature apparaît dans tout cela à un degré de raffinement inconnu aux poètes les plus raffinés de l'antiquité. Cet autre paysage, inconnu à l'antiquité et qui faisait la spécialité du XVIIIe siècle, nous entendons le paysage alpestre, est peint par lui avec des couleurs non moins gessnériennes, idylliques, lustrées, sans atteindre même à l'élévation d'un Bertin, ni aux accents âpres d'un Parny, à qui il est arrivé de dépasser même la fougue de Saint-Preux.

Mais il y a un élément dans le sentiment de la nature de Chénier qui est chez lui plus développé que chez tous les hommes de ce temps. C'est le rôle de la nature vis-à-vis de l'âme humaine; non pas ce rôle actif (qui se montre d'ailleurs dans Chénier comme un avant-goût du panthéisme de la poésie postérieure) mais le rôle *auxiliaire* de la nature inspirant des rêveries. La contemplation mélancolique au sein de la nature, inconnue à l'antiquité, mais qui perce déjà dans Lafontaine et un peu dans Mme Deshoulières, et qui devient souveraine dans Rousseau, dans Léonard, par une inspiration accoutumée se retrouve dans Chénier. Cette mélancolie rêveuse prend dans Chénier

des proportions plus grandes que chez les autres poètes du siècle, et la transformation de la pleurnicherie gessnérienne en une mélancolie profonde, qui se fait souvent dans Bertin et surtout dans Parny, se produit encore plus fréquemment dans des poésies de Chénier. Il devient ainsi le précurseur le plus prochain de la poésie moderne, de la pensée lamartinienne, encore que, comme on le sait, les maîtres de Lamartine soient Parny et Bertin, Chénier n'ayant été connu que plus tard.

Voilà ce que nous avons observé quant aux idées et aux sentiments de Chénier. Pour ce qui est de la forme dans laquelle la substance de cette poésie est contenue, Chénier, nous pouvons le répéter maintenant avec conviction arrêtée, est, tout en protestant contre le point de vue de l'art pour l'art, un poète de l'art pur, qui suit les traditions de la poésie de son pays, et doit aussi beaucoup à l'art de la poésie antique, laquelle est artistique par excellence. Il apparaît, au point de vue de son art comme un poète assez factice, dans ses tendances trop purement artistiques, manquant d'originalité, ou plutôt mettant sa gloire dans l'imitation outrée jusqu'à l'excès. Imiter, cela s'appelle, chez un poète de talent remarquable, chercher de l'inspiration dans des modèles estimés, antiques ou modernes, en leur empruntant peut-être aussi des sujets, des formes de style, des ornements même, tout en restant original. C'est ainsi qu'imitent, même, à cette date Gœthe et Schiller; c'est ainsi que Racine avait imité

au siècle précédent. Mais procéder comme Bertin et comme Chénier, et, tout en prétendant être un poète lyrique sincèrement ému, faire des vers où l'on est surpris à chaque ligne de trouver une réminiscence quelconque, c'est déjà une imitation un peu suspecte qui nous montre que le poète en créant n'était pas inspiré par son cœur, mais plutôt par sa mémoire où chantaient toutes sortes de réminiscences, et enfin qu'il cherchait moins l'inspiration, que des matériaux. Qui plus est, Chénier ne se contente pas de cet excès d'imitation, il cherche des tours plus factices, il érige en système de transposer ses poésies dans l'antiquité. Il va sans dire qu'il lui arrive ainsi de ne parler qu'uu jargon mythologique. Il s'efforce de se reconstruire par des études fatigantes une antiquité qui naturellement, malgré tous les efforts, ne sera pas l'antiquité vraie; il fait une poésie archéologique et manque ainsi précisément le but d'un poète lyrique; il l'orne d'allusions savantes, ornements souvent forcés, surajoutés sans besoin, même mal à propos, et qui souvent seraient incompréhensibles sans l'aide des commentaires. Cette poésie est en quelque sorte le dernier écho de l'école de Ronsard, ce qui établit tout de suite une différence infranchissable entre Chénier et les romantiques, et nous montre ce poète, dont on a tant vanté le romantisme, non sans raison d'ailleurs, ce poète précurseur de la poésie moderne, comme le dernier représentant d'une poésie qui va s'éteindre pour ne plus renaître. — Et comme si tout

cela ne suffisait pas à altérer sa poésie, il érige en système une autre méthode d'éviter toute émotion directe, toute inspiration spontanée et *actuelle* : il ne travaille pas seulement avec une manière de composition très artistique, très savante, même dans les élégies, il veut en même temps dépouiller toute individualité, cherchant un cadre objectif même à ses sentiments personnels, il montre une tendance évidente à parler au moins à la troisième personne au lieu de parler en son propre nom. Il va même, dans ces tendances d'objectivité, jusqu'à ne plus chanter ses sentiments que sous la forme de ces axiômes un peu froids qui étaient très chers aux poètes alexandrins ou romains. Si l'on peut trouver, malgré tous ces procédés, un plaisir bien réel en lisant Chénier, c'est qu'il devait être un poète bien remarquable. — Il l'était en effet puisque il est goûté aujourd'hui ; et il continuera à être goûté toujours. — L'art de Chénier apparaît cependant dans tout son éclat, dans toute sa bravoure, si l'on regarde les procédés techniques du style proprement dit. On y trouve une abondance ou plutôt un abus de comparaisons employées à tort et à travers, employées parce qu'elles sont chéries pour elles mêmes, ce qui est l'artifice le plus subtil qu'un poète puisse faire avec les images familières du reste à tout style poétique ; c'est aussi ce que nous pouvons dire de l'emploi des métaphores belles, hardies, mais souvent superflues, comme des métonymies, et surtout des périphrases, qui ne four-

millent pas moins dans Chénier que dans toute la poésie contemporaine, et qui ne sont pas souvent moins dénaturées, moins ridicules chez lui. — Un autre procédé du style de Chénier est ce que nous avons examiné sous le nom de « langage pathétique, » c'est-à-dire l'emploi habituel des figures de rhétorique nommées répétition, exclamation, invocation, attributs naturels du langage de l'émotion, mais qui ne sont ici que des figures oratoires pour donner une vivacité au style, pour le rendre « éloquent, » et qui sont dans Chénier employés constamment jusqu'à devenir monotones, trahissant évidemment qu'ils ne dérivent pas toujours d'un besoin intérieur. Les pointes et les antithèses, nous l'avons vu, sont aussi transformées en ornements constants dans l'art de Chénier. Elles rappellent les périphrases qui sont comme elles les beautés les plus factices, conformes à l'esprit mignard de ces poésies. Leur recherche continue rend la poésie de Chénier proche parente de la poésie des madrigaux précieux, d'autant plus qu'il avait réuni, selon sa manière d'imiter, tout ce qui se trouvait d'éléments correspondants dans la poésie antique, que son temps aimait assez à tourner en madrigaux. Il est superflu de dire que Chénier réussit d'ailleurs la plupart du temps à faire de tous ces éléments de son art les moyens les plus heureux pour servir à ses inspirations. Reste à mentionner encore la virtuosité descriptive : c'est cette branche de son art où il a été le plus victorieux

et où il a le plus développé l'art de la poésie contemporaine, tout en s'abandonnant à des virtuosités mal placées et superflues, chose qu'il n'est pas nécessaire de remarquer. Cette virtuosité prête à la poésie de Chénier toute la délicatesse, toute la sensitivité que la poésie de son temps, abstraite et lourde, ne possédait pas. Elle lui prête beaucoup d'effets dramatiques; elle la rend plastique; mais cette plasticité recherchée ne rappelle pas plus la plasticité homérique que l'imagination *physique* d'un Flaubert, elle n'est pas naturelle et spontanée; elle est un tour artificiel. Cette virtuosité prête à ce style surtout un caractère pittoresque inconnu jusqu'alors à la poésie française; ou disons plus simplement: cette virtuosité descriptive, si remarquable déjà dans Rousseau et dans Bernardin de St-Pierre, est développée dans Chénier avec une imagination brillante jusqu'à faire prévoir l'impressionnisme moderne, pour ce qui regarde la vivacité des formes, la splendeur chatoyante des couleurs brillantes, les « effets » pittoresques, et cet effort, non surpassé par Gautier même, de rendre par la parole les phénomènes du monde physique dans toute leur réalité vivante. Enfin nous avons fait remarquer que cette virtuosité ne laisse pas d'être un peu outrée dans un poète lyrique qui ne devrait jamais se laisser soupçonner d'être un artiste indifférent à un tel degré.

Pour finir avec l'art de Chénier nous ne voulons pas répéter ce que nous avons observé à propos

de la langue de Chénier qui aime les archaïsmes et qui aime à introduire des expressions et des tours antiques, latins, à la manière des grands écrivains du siècle précédent chez qui les innovations de Ronsard sont encore toujours continuées, malgré Malherbe, si non dans la formation des mots monstrueux, du moins dans la syntaxe. Mais nous ne pouvons finir sans mentionner encore une fois spécialement la musique des vers dans Chénier, cette mélodie enchanteresse qui supplée souvent dans les poésies à ce qui manque de vérité ou de force dans les sentiments et qui fait presque le suprême charme de Chénier et le rend un des plus grands artistes, un des plus grands musiciens de la poésie française.

Quelle est l'essence de ce résumé? La voici: Chénier est aussi peu « grec » que Gœthe ou Schiller, et si les Allemands ont eu assez de courage pour abdiquer leur vanité à ce sujet, s'ils sont assez prudents pour ne vouloir plus voir dans leurs grands poètes que des poètes allemands et de leur siècle, de plus, si les Français eux-mêmes reconnaissent déjà un Racine pour un poète excellemment français, il n'y a plus aucune raison pour vouloir maintenir l'excusable erreur d'un premier enthousiasme, pour continuer à voir dans Chénier un pur grec. Non, Chénier est sous l'influence de son époque, dont il a hérité le maniéré et le goût affadi, mais aussi certains germes qui contiennent une partie de la poésie moderne, notamment la mélancolie tendre ou grave. Il est un

artiste quelquefois trop indifférent mais d'un impressionnisme et d'une harmonie mélodieuse que le XIX[e] siècle ne surpassera point, et qui lui dounent un charme irrésistible. Mais est-il un de ces poètes qui sont véritablement grands? Nous pouvons répondre qu'il aurait pu le devenir; mais il ne lui fut donné que d'être un grand artiste. Il aurait su produire des créations bien autrement remarquables s'il n'avait pas vécu dans une société si factice et décadente, d'un goût si raffiné. La mode archéologique du temps, fortifiée chez lui par des traditions de famille et par des prédilections personnelles, a aussi beaucoup paralysé sa force poétique, les modèles antiques lui ayant donné trop de goût pour les virtuosités artistiques. De plus, il eut l'idée malheureuse de faire des pastiches qui pussent être tenues pour des poésies antiques traduites en français. Sans doute Chénier réussissait souvent à s'approcher plus des poètes antiques que ses contemporains, ayant plus d'élégance harmonieuse, plus de perfection mesurée et gracieuse dans la forme, plus de vérité chaleureuse dans les sentiments, plus de vivacité brillante dans l'imagination fleurie et colorée; en un mot, ayant plus de goût et plus de talent que n'importe lequel d'entre eux; mais il ne trouva pas la voie juste pour imiter les antiques dans la poésie lyrique. Cependant cette voie fut indiquée à cette époque par un poète d'un talent incomparablement plus grand, mais que Chénier probablement ne connaissait pas autrement que comme l'auteur du

Werther. Gœthe aimait l'antiquité au moins autant que Chénier; mais, même dans ses vers où il a le plus « servilement » imité les poètes antiques, dans les Elégies Romaines, il reste un homme moderne; la méthode d'imitation dans ses vers est la seule juste de notre temps : le poète reste homme de nos jours, d'une nationalité moderne et prononcée, en visitant Rome où les souvenirs de l'antiquité glorieuse se présentent partout à ses yeux, et il s'abandonne au milieu de ces souvenirs à un amour naïvement voluptueux. Encadrer des souvenirs mythologiques, cela arrive aussi à Gœthe, mais comme il le fait poétiquement et d'un art vraiment supérieur et merveilleux, par exemple dans l'élégie qui commence par cette apostrophe adressée à la belle : « Horest du, Liebchen, das muntre Geschrei den flaminischen Wegher. » En apercevant des moissonneurs qui rentrent, il mentionne Cérès, parle de ses fêtes, des mystères d'Eleusis dont l'essence était, à l'entendre, l'amour. Cet amour enflamme aussi ses désirs et il attire la belle sous l'ombrage des myrthes. Gœthe a fait aussi, outre cela, des idylles à l'antique où ses personnages parlent le jargon mythologique ; mais ils ne sont pas des bergers, de pseudo-grecs, ils sont des Allemands formant des tableaux de genre à la hollandaise, gracieux et pleins de chaleur. On a reproché à Gœthe le style sententieux et les périphrases ; mais nous ne croirions pas qu'il méritât ces reproches dans une aussi grande mesure que Chénier ; nous ne

croirions pas que ce style entrât mieux, surtout ainsi outré, dans les idylles aux sujets antiques de Chénier. On a fait encore à Gœthe le reproche que nous venons de prononcer contre Chénier ; il est, dit-on, dans les poésies écrites après le retour d'Italie, très froidement artiste, laissant passer le moment de l'inspiration et composant lorsque ses sentiments, ses impressions sont devenues des souvenirs, de sorte que l'émotion apparente n'est dans ces pièces qu'un semblant d'émotion ; mais que nous importe cela, s'il nous émeut plus dans les *Romische Elegien* ou dans *Alexisund Dare, Der neue Pausiasun sein Cliomenmadchen* que Chénier dans les *élégies* à Camille ou dans l'*Aveugle*, dans le *Mendiant ;* que nous importe cela, si Chénier, qui ne parvient d'ordinaire qu'aux accents d'une mélancolie plus ou moins grave, très rarement aux accents véhéments d'une passion, ne s'élève pas au-dessus de ce semblant d'émotion de Gœthe, et s'il l'atteint même rarement ! Il faut remarquer aussi que Gœthe travaillait toujours sur ses observations, sur ses expériences propres, tandis que Chénier puisait le plus souvent dans son imagination, d'une part affectant un fond réel là où il n'y avait qu'un jeu de fantaisie qui l'inspirait d'ailleurs quelquefois bien plus que la réalité elle-même, d'autre part énervant la réalité, lorsqu'il lui arriva de la chanter, jusqu'à la faire apparaître comme un jeu de fantaisie. — Du reste nous ne voulons pas comparer Gœthe en général à Chénier, nous ne voudrions pas

commettre une telle injustice, mais puisque Chénier est le plus grand poète lyrique de la France depuis le XVe siécle, et le plus grand poète de la seconde moitié du XVIIIe siècle en France, c'est-à-dire dans un temps où — comme l'a dit si justement M. Brunetière — on chercherait vainement l'ombre d'un poète, il est juste de le comparer un peu aux grands poètes lyriques étrangers du même temps. — Nous ne mentionnerons pas un Schiller, le créateur victorieux de la poésie abstraite, qui nous élève dans le monde supérieur des idées, inconnu à Chénier, et qui s'enthousiasmait pour l'antiquité avec Gœthe, non seulement pour y avoir trouvé une virtuosité parfaite dans la forme, mais aussi pour avoir trouvé dans ces artistes éminents des hommes d'une sagesse idéale. Voilà aussi pourquoi il s'était peu occupé avec Gœthe de l'antiquité décadente et s'était livré aux grands modèles de la poésie grecque antérieure à l'époque alexandrine. — Nous nous en tenons donc à Gœthe dans cette comparaison, et si nous n'avons pas rappelé que le pégase de Gœthe s'abreuvait aussi à la source de la poésie populaire, nous nous garderons bien plus de tenter une comparaison entre Chénier et Burns, cet autre contemporain de la sincérité et de la naïveté duquel Chénier n'avait aucune idée.

Malgré ces rapprochements, Chénier peut être regardé comme le véritable représentant du lyrisme depuis des siècles dans un pays où la veine lyrique était toujours assez mince, où les sentiments qui s'ex-

primaiment en vers étaient rarement forts et étaient rarement exprimés au moment de leur naissance. Souvent il n'est pas plus lyrique qu'un Parny, ou même il l'est souvent moins, mais il a aussi plusieurs pièces, beaucoup de pièces où il y a déjà de la poésie intime dans le sens moderne, d'une force depuis longtemps inconnue à la lyre française, qui semblait avoir fait entendre ses derniers accents forts sous les faibles doigts de Louise Labé. N'oublions pas de noter encore que Chénier a transformé l'idylle française en des contes lyriques, en des élégies vraiment senties, tout en continuant en même temps les fadaises gessnériennes. Et n'oublions pas surtout l'élévation de ses poésies qui prennent un nouvel essor lorsque la Révolution éclate, avec l'ode de Charlotte Corday, tout en menaçant de tomber avec le « *Jeu de paume* » dans les emphases pompeuses de Lebrun; n'oublions pas qu'avec les *Iambes*, malgré des souvenirs de la poésie énervée qu'il avait trop connue, Chénier atteint à la plus grande hauteur qu'ait atteinte la poésie lyrique en France; et il crée des chefs-d'œuvre qui peuvent être sans crainte opposés aux meilleurs ouvrages d'un Lethe et d'un Burns, et qui ne seront aucunement surpassés par les créations merveilleuses de l'école romantique. Le poète qui nous charmait jusqu'alors par l'art de l'exécution plutôt que par la chaleur des sentiments, nous dit adieu en démontrant qu'il savait devenir un grand poète lyrique, aux fortes émotions, dépouillant autant qu'il était possible les procédés archéographiques et

artificiels dès que la réalité, la vie lui donnait une émotion assez forte. — Il est regrettable que cela ne lui arrive que justement à la fin de sa vie, si courte et cependant si riche, et que ces évènements qui l'inspiraient si bien lui aient coûté en même temps la vie. Mais que sa vie ait été courte et violemment interrompue, que ses œuvres soient restées fragmentaires, si nous cherchons dans le vaste fatras de la poésie française du XVIIIe siècle un poète vraiment digne de ce nom, c'est Chénier qui se présente à notre mémoire. Malgré le « naturalisme » de nos jours, qui voudrait remettre à la mode les Diderot et les Rétif de la Bretonne, le grand public ne lit plus, et il a raison de ne plus lire que Lesage, Prévost, peut-être encore Bernardin de Saint-Pierre, et surtout Beaumarchais en compagnie de Chénier; le littérateur trouve sans doute et doit trouver infiniment intéressantes les œuvres de Voltaire, de Rousseau, de Marivaux et des autres ; mais quant à une valeur esthétique, on n'en peut trouver que dans *Gil-Blas*, dans *Manon Lescaut*, dans quelques pages de la *Nouvelle Héloïse*, dans les belles descriptions de *Paul et Virginie*, dans les comédies de Beaumarchais, et surtout et avant tout dans les œuvres de Chénier, qui réunit en soi toutes les beautés qui se trouvent dispersées dans la poésie de son temps, et qui en demeure et de beaucoup, le représentant le plus glorieux.

FIN.

APPENDICE

Notice bibliographique des Auteurs mentionnés

Albert : La littérature française au XVIII[e] siècle : Fontenelle et Lamotte. — Histoire de la littérature française au XIX[e] siècle, tome I. Les origines du romantisme : André Chénier.* (1)

Bernard : Œuvres, avec une préface, Paris 1803.

Bernarhdy : Geschichte der vomischen Litteratur.

Berquin : Idylles avec une préface, 1800.

Bertin : Œuvres complètes avec notes et variantes, précédées d'une notice sur sa vie. Paris 1824,

Boissier : Promenades archéologiques.

Bonnières : Lettres grecques de M[me] Chénier, précédées d'une étude sur sa vie.

Born : André Chénier, ein Dichterleben aus der Feit der francosichen Revolution.*

Brandes : Die romantische Schule in Frankreich : Inlandische Anregungen.*

Berdnthel : André Chénier als Dichter und Politiker.*

Brunetière : Le théâtre de la Révolution, *Revue des Deux-Mondes*. 1881. — Essais de critique et d'histoire, I. série sur Racine.

---

(1) Les articles marqués d'un astérique et relatifs spécialement à Chénier ne sont pas nommés dans la notice bibliographique de M. Moland, dans le II[e] volume de son édition.

Caro : André Chénier à Saint-Lazare, d'après des documents inédits. *Revue des Deux-Mondes*, Tomes I, V. 1875.*

Deshoulières (Mme de) : Œuvres poétiques, Tome I. Paris 1824.

Egger : L'Hellénisme en France, Tome I, II. Leçons 28, 31, 32.*

Fouquières (Becq de) : Poésies d'André Chénier, édition critique de 1872, avec une étude, etc. — Autre édition : Petite bibliothéque de Charpentier. — Poésies de Malherbe accompagnées du commentaire de Chénier. — Œuvres en prose d'André Chénier. — Documents nouveaux sur André Chénier, etc. — Lettres critiques sur la vie, les œuvres, les manuscrits d'André Chénier.

Houssaye (Arsène) : Le 41me fauteuil de l'Académie Française.*

Krantz : Essai sur l'esthétique de Descartes, Livre III. Le portrait littéraire,

Latouche : Poésies d'André Chénier, avec une préface, édition de 1819.

Léonard : Œuvres, Tome I, avec une préface. Paris 1787.

Marmontel : Eléments de littérature, Paris 1787.

Martha : Le poète Lucrèce, *Revue des Deux-Mondes*, 1863.

Michiels : Histoire des idées littéraires, Tome II. Sur Saiute-Beuve.*

Moland : Œuvres poétiques d'André Chénier. Tomes I, II. Edition de 1884.

Nisard : Histoire de la littérature française, Tome IV.

Planche : André Chénier, *Revue des Deux-Mondes*, 1838.

Patin : Leçon d'ouverture sur la poésie romaine, à la Faculté des lettres, *Revue des Deux-Mondes* 1837.

Rousseau : Nouvelle Héloïse, Lettres I, 23, 54, III, 21, IV, 17.

Sainte-Beuve : Mathurin Régnier et André Chénier. — Lebrun — Un factum contre André Chénier. — Quelques document inédits. — André Chénier, homme politique. — Notice sur l'édition de 1862. — Sur l'Anthologie grecque. — Parny, (Portraits littéraires, *Revue des Deux-Mondes* 1839).— Causeries du Lundi, Tome IV. — Nouveaux Lundis, Tomes III, VII. — *Revue des Deux-Mondes* 1844 et Œuvres de Parny, avec une preface, Garnier frères.)

Saint-Marc Girardin : Cours de la littérature dramatique. Tome IV, Chap. LIV.*

Scherer : Etudes sur la littérature contemporaine. — Tome V.*

Soury : La Délia de Tibulle. *Revue des Deux-Mondes* 1872.

Villemain : Tableau de la littérarure française au XVIIIe siècle. Tome IV.

ERRATA

Page 8 ligne 20 : la *prédiction* de Sainte-Beuve...... *lisez :* prédilection.

Page 21 lig. 16 : Nieburhr, douze ans.... *lisez :* Niebuhr. Douze ans...

Page 21 lig. 18 : en français. En 1764... *lisez :* en français en 1764...

Page 51 lig. 8 : hommages... *lisez :* hommes...

Page 55 lig. 15 : *si* profond... *lisez :* si peu profond.

Page 76 lig. 7 : *perte* cruelle... *lisez :* porte cruelle...

Page 117 lig. 10 : « et de plus vivant » *lisez :* riant...

Page 119 lig. 10 : Celle-ci s'appelle *Naïs Ahoui*.... *lisez :* Naïs. Ah oui...

Page 148 lig. 2 : (dessous) tout son *état*... *lisez :* son éclat...

Page 203 lig. 16 : *Produit*... *lisez :* Traduit...

Page 211 lig. 2 : *par* un... *lisez :* pour un...

Page 215 lig. 9 : Voyez *Lawery*... *lisez :* Savary...

Page 216 lig. 15-16 : *il* s'écarte... *ils* se sent... *lisez :* s'il s'écarte... il se sent...

Page 216 lig. 23 : Chez *un poète*... *lisez :* chez un tel poète...

Page 265 lig. 14 : yeux mouvants... *lisez :* mourants...

Page 276 lig. 5 : *bouquet* antique... *lisez :* banquet...

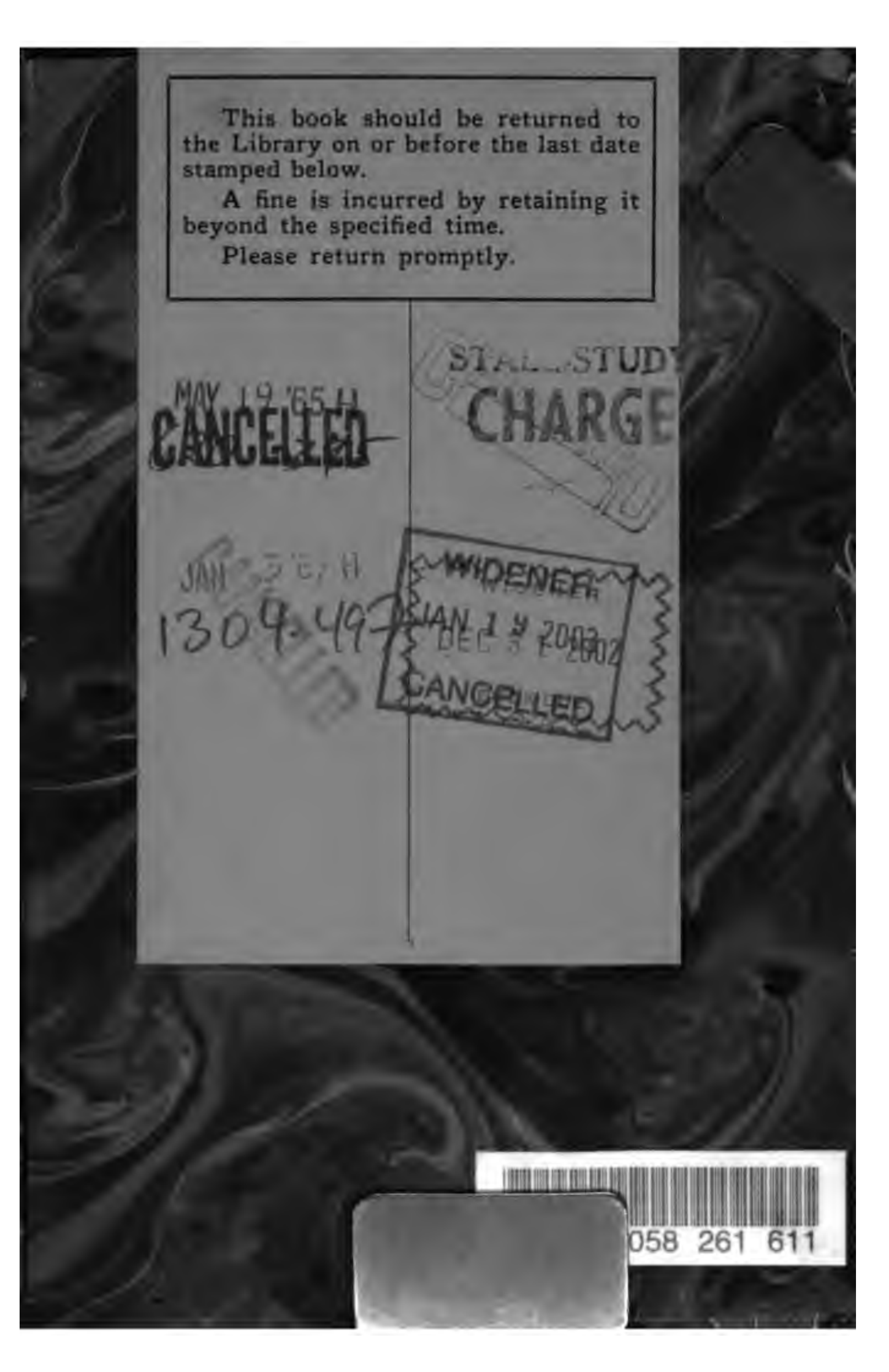
Page 278 l.g. 15 : *qui* n'ait pas... *lisez :* qu'elle n'ait pas...

Page 280 lig. 10 : *Cela* semble.... *lisez :* Cela paraît sec, décoloré, tandis que la description de Chénier...

TABLE DES MATIÈRES

La Rochelle, typ. A. SIRET.





This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
MAY 19 '65 H
CANCELLED
CHARGE
WIDENER
CANCELLED
1309-497
058 261 611

